

HOLLYWOOD TULEE SUOMEEN

**YHDYSVALTALAISTEN ELOKUVIEN MAAHANTUONTI JA
VASTAANOTTO KAKSIKYMMENTÄLUVUN SUOMESSA**

Jaakko Seppälä

VÄITÖSKIRJA

*Esitetään Helsingin yliopiston humanistisen tiedekunnan
suostumuksella julkisesti tarkastettavaksi auditoriumissa XIV
torstaina 7. kesäkuuta 2012 kello 12.*

ISBN 978-952-10-8042-5 (nid.)
ISBN 978-952-10-8043-2 (PDF)

Helsingin yliopisto
Unigrafia
Helsinki 2012

SISÄLLYSLUETTELO

KIITOKSET	4
JOHDANTO	5
HOLLYWOOD JA MAAILMAN ELOKUVAMARKKINAT	6
TUTKIMUSKOHDTE JA -KYSYMYKSET	12
TUTKIMUKSEN VIITEKEHYKSET	15
TUTKIMUKSEN LÄHDEAINEISTO	22
HOLLYWOOD-ELOKUVIEN MAAHANTUONTIMÄÄRÄT 1918–1929	25
ELOKUVA JA KANSAINVÄLISYYS	25
ELOKUVAKARTOITUKSEN LAATIMISEN HAASTEISTA	28
AMERIKKALAISTUVA ELOKUVATARJONTA	33
AMERIKKALAISTUMISEN PARTAALLA (1918–1922)	45
ENSILUOKKAISIA JA TAVANOMAISIA HOLLYWOOD-ELOKUVIA	45
SARJAELOKUVAT SAAVAT KATSOJAT KOUKKUUN	59
AMERIKKALAISEN HUUMORIN TUOTTEET	75
ELOKUVAYHTIÖT JA TIETYNLAINEN TUOTANTO	101
HARVASSA OVAT MERKITTÄVÄT AMERIKKALAISET OHJAAJAT	109
TÄHTIKUUME VIRIÄÄ SUOMESSA	120
HOLLYWOOD-ELOKUVAT ALEMPANA TOISENA	139
KESKUSTELU SUOMALAISESTA KANSALLISESTA ELOKUVASTA	147
HOLLYWOODIN ARVOSTUS KOHOAA (1923–1926)	160
HOLLYWOODIN VOITTOKULKU	160
"ELÄMME REKLAAMIN AIKAA"	166
VÄKIVALTA JA MUUTA JOUTAVAA AJANVIETETTÄ	173
SALONKIELOKUVAT JA KULUTUKSEN LOISTE	184
YHDYSVALTALAISET SUURELOKUVAT ELI "NÄYTÄNTÖKAUDEN TAPAUKSET"	194
CHARLES CHAPLININ PERILLISET	209
TÄHTIBUUMIT JA TÄHTEYDEN KIROT	223
"AMERIKKALAINEN MUSTEKALA"	239
SUOMALAINEN ELOKUVA JA KANSAINVÄLISYYDEN ONGELMA	247
VIHA-RAKKAUS-SUHDE VAKIINTUU (1927–1929)	265
TRUSTISOTA	265
AMERIKKALAISEN MYKKÄELOKUVAN KUKOISTUS	279
EUROOPPALAISET TAITEILIJAT HOLLYWOODISSA	301
TÄHTIKULTTUURIN UUDET PIIRTEET	315
HOLLYWOOD-FLAPPERIT JA SUOMALAISET TEHTAANTYTÖT	326
SUOMALAISET HOLLYWOODISSA	338
SUOMALAISEN ELOKUVAN AMERIKKALAISTAMINEN	344
ÄÄNIELOKUVA TULEE!	360
YHTEENVETOA JA JOHTOPÄÄTÖKSIÄ	369
LÄHTEET	376

KIITOKSET

Käsillä oleva teos on ollut tekeillä usean vuoden ajan, enkä olisi saanut sitä valmiiksi ilman monia tukijoita ja avustajia. Isoimmat kiitokset kuuluvat kiistatta professori Henry Baconille ja dosentti Kimmo Laineelle, jotka ohjasivat tutkimustyötäni alusta alkaen. Arvostan sitä, että he käyttivät paljon aikaa työni lukemiseen ja yhteisiin keskusteluihimme. On ollut ilo työskennellä kahden eri tavoin orientoituneen ensiluokkaisen tutkijan kanssa. Heidän laaja-alainen oppineisuutensa, terävät huomiot ja oivaltava kritiikki ovat auttaneet minua syventämään ajatteluani. Ohjaajiltani saamani palaute näkyy monissa tämän työn vahvuuksissa. Mahdolliset virheet ja heikkoudet ovat tietysti omiani.

Professori Hannu Salmelle ja professori Anu Koivuselle, jotka toimivat väitöskirjani esitarkastajina, olen kiitollinen hyvistä ja rakentavista kommentista, jotka auttoivat minua saattamaan työni loppuun.

Tutkiminen on enimmäkseen yksinäistä työtä, mutta kaiken puurtamisen vastapainona on toiminut tutkijakollegoiden ja elokuvasta syvästi kiinnostuneiden ihmisten yhteisö. Tämän tutkimuksen juuret ovat Englannissa Warwickin yliopistolla, jossa opiskelin elokuva- ja televisiotutkimusta vuosina 2001–2006. MA-työtäni viimeistelleessäni ryhdyin ideoimaan tutkimusta Hollywood-elokuvien suomalaisesta vastaanotosta yhdessä tohtori Jon Burrowsin kanssa. Suomeen palattuani integroiduin nopeasi osaksi hienoa tutkijayhteisöä. Monet lahjakkaat ja osaavat ihmiset ovat neuvoneet minua tutkimuksen teossa, kommentoineet tekstiäni ja auttaneet erilaisissa haasteissa. Kiittää lämpimästi Antti Alasta, Jerker A. Erikssonia, Outi Hupaniittua, Harri Kilpeä, Juha Kindbergiä, Hanna Korsbergia, Pirkko Koskea, Eeva Mustosta, Juri Nummelinia, Tommi Partasta, Lauri Piispaa ja Jari Sedergreniä. Helsingin elokuva- ja televisiotutkimuksen oppiaine, *Lähikuva*-lehden toimituskunta sekä Suomen elokuvatutkimuksen seuran hallitus ovat muodostaneet verkoston, jossa olen liikkunut eri ihmisten kanssa keskustellen. Suuri kiitos teille kaikille! Kiitän lämpimästi myös Kansallisen audiovisuaalisen arkiston, Kansallisarkiston ja Kansalliskirjaston ystävällisiä työntekijöitä.

Rahoittajiani kiitän tuesta ja luottamuksesta työtäni kohtaan. Erityismaininta kuuluu Koneen Säätiölle, joka rahoitti tutkimustani tutkijastipendien muodossa kolmen ja puolen vuoden ajan. Ison kiitoksen ansaitsee myös Alfred Kordelinin Yleinen Edistys- ja Sivistysrahasto, jonka tukemana työskentelin vuoden verran. Myös Helsingin yliopiston rahastot ovat avustaneet työtäni ja siihen liittyviä tutkimusmatkoja.

Ystäväni ja tuttavani ovat muistuttaneet minua siitä, että elämää on myös yliopistomaaailman ulkopuolella, ja hyvä niin. Heidän kanssaan viettämani laatuaika on ollut tutkimukselle hyvää vastapainoa. Kiitän rakasta puolisoani Päivi Veronica Peltomaata, joka on sekä sietänyt tutkimustyötäni että kannustanut minua siinä. Lopuksi kiitän vanhempiani Esko ja Maija-Liisa Seppälää, jotka ovat tukeneet minua monin tavoin kaikkien näiden vuosien ajan. Omistan tämän työn isälleni, jonka mukana pääsin tutustumaan elokuviin jo lapsena.

JOHDANTO

Suomessa esitetään vuosittain enemmän yhdysvaltalaisia elokuvia kuin kaikkia muita elokuvia yhteensä, mutta aina näin ei ole ollut. ”Euroopan systemaattinen ’amerikanisoiminen’ alkaa vasta sodan jälkeen”,¹ Olavi Paavolainen kirjoitti vuonna 1929 ilmestyneessä teoksessaan *Nykyaikaa etsimässä*. Yhdysvaltalainen kulttuuri oli alkanut levitä Eurooppaan jo paljon aiemmin,² mutta ensimmäisen maailmansodan jälkeen keskustelu sen vaikutuksista vain kiihtyi. Tämä tutkimus käsittelee Hollywood-elokuvien maahantuontia ja teosten muuttuvaa asemaa suomalaisessa itsenäisyydenajan mykkäelokuvakulttuurissa. Huomio kohdistuu ensisijassa näytelmäelokuviin. Juuri Hollywood-elokuvat on usein liitetty sekä ”amerikanismiin” että ”amerikkalaistumiseen”.³ Mats Björkin esittää, että positiivisessa mielessä ”amerikanismi” on toiminut Yhdysvaltojen ja sen väestön kehityksen johtotähtenä sekä ei-amerikkalaisten inspiraationa. Toisaalta se on samanaikaisesti edustanut kaikkea mikä Yhdysvalloissa on pahasta ja muodostaa uhan sille, mitä eurooppalaiset intellektuellit ovat pitäneet kulttuuriperintönään. ”Amerikkalaistuminen” taas viittaa prosessiin, jonka myötä ”amerikanismi” on levinnyt ja muiden maiden on voitu ajatella muuttuvan ainakin jossain määrin Yhdysvaltojen kaltaiseksi.⁴ Yleensä amerikkalaistumisella tarkoitetaan nimenomaisesti kulutustavaroiden ja suuren yleisön kulttuurin leviämistä.⁵ Tässä tutkimuksessa Hollywood-elokuva ja yhdysvaltalainenokuva ovat synonyymejä.⁶ Niiden levittäminen ja esittäminen on ollut maailman amerikkalaistamista ja niiden monet eri maissa synnyttämät ilmiöt, kuten Hollywood-tähtien ihailu, amerikanismia.

Yksi syy amerikanismin nopealle leviämiselle Eurooppaan oli se, että ”[m]aailmansota muodostui eurooppalaiselle filmitoiminnalle monessa suhteessa kohtalokkaaksi, ja etenkin ympärysvalloissa sen vaikutukset olivat tuhoisat”,⁷ kuten Roland af Hällström muistelee vuonna 1936 ilmestyneessä teoksessaan *Filmi – Aikamme kuva*. ”Amerikkalaiset filmit saivat sen sijaan entistä suuremman levikin, ja tällöin USA:n filmimiehet ensimmäiseksi tulivat havaitsemaan, että heidän tuotteistaan myöskin voi tulla erinomainen vientiartikkeli”,⁸ af Hällström jatkaa. Omassa kirjassaan Olavi Paavolainen kertoo, että amerikkalainen henki ja rytmi imeytyvät eurooppalaiseen elämään juuri jälleenrakentamistyön aikana:

¹ Olavi Paavolainen 1990, 34.

² Keijo Virtanen 1988, passim.

³ Ruth Vasey 1997a, 43.

⁴ Mats Björkin 1998, 10, 41.

⁵ Keijo Virtanen 1988, 508.

⁶ Molemmilla tarkoitetaan yhdysvaltalaisen yhtiöiden tuottamia elokuvia, riippumatta siitä onko ne kuvattu Kaliforniassa vai jossain muualla. Näennäisestä homogeenisyydestä huolimatta Hollywood-elokuvat ovat moninainen joukko teoksia: toiset ovat hyviä ja toiset huonoja, jotkut ovat melodraamoja ja jotkut lännenelokuvia, osa elokuvista on tuotettu kalliilla ja osa halvalla.

⁷ Roland af Hällström 1936, 86.

⁸ Ibid., 86–87.

Mikä suunnaton vaikutus onkaan amerikkalaisten avustusjoukkojen saapumisella ollut koko eurooppalaiseen elämään (samoin kuin mustilla siirtomaajoukoillakin!). He toivat köyhtyneihin ja nälkiintyneihin vanhan maailman maihin mahtavat autonsa, ensiluokkaiset radiolaitteensa, hartautta herättävät säilykepurkkinsa, korttijärjestelmänsä, matkagramofooninsa ja last but not least dollarinsa.⁹

Suomessa avustusjoukkoja ei nähty, mutta amerikanismi levisi maahan Hollywood-elokuvien välityksellä. Yhdysvaltalaiset elokuvat tarjosivat suorimman ja välittömimmän kontaktin tähän niin sanottuun loputtomien mahdollisuuksien maahan,¹⁰ ne kun toivat amerikkalaisen elämäntavan ja yltäkylläisyyden – autot, radiolaitteet, säilykepurkit ja monet muut kulutustuotteet – suomalaisten nähtäville. Ne osoittivat, että Eurooppa oli jäänyt ajastaan jälkeen.¹¹ Kaikki eivät kuitenkaan suhtautuneet amerikanismiin kuten Paavolainen. Hollywood-elokuvat herättivät myös vastustusta. Juuri kaksikymmentäluvulla julkisuuteen nousivat pelot suomalaisen kulttuurin amerikkalaistumisesta.¹² Af Hällström muistelee, että ”amerikkalaisen elokuvan pääosana oli suuri määrä taiteellisesti ala-arvoista tuotantoa, joka levisi laajoille aloille [...] vain pieni osa esitetyistä elokuvista vastaa niitä vaatimuksia, joita filmिताiteelle on asetettava”.¹³ Monenkirjavien näkemysten ymmärtämiseksi on selvitetävä, missä määrin Hollywood-elokuvia tuotiin Suomeen ja millainen asema niillä oli osana suomalaista elokuvakulttuuria.

HOLLYWOOD JA MAAILMAN ELOKUVAMARKKINAT

Hollywood on hallinnut määrällisesti likimain koko maailman elokuvamarkkinoita ensimmäisen maailmansodan jälkeen,¹⁴ Kristin Thompson toteaa. On tärkeä kysyä, mikä teki yhdysvaltalaisista elokuvista näin vientikelpoisia. Vastaus liittyy studioiden tuotanto- ja vientikäytäntöihin sekä elokuvien esteettikkaan. David Bordwell, Janet Staiger ja Kristin Thompson tarkoittavat käsitteellä ”klassinen Hollywood-elokuva” (*the classical Hollywood cinema*) sekä yhdysvaltalaista elokuvateollisuutta, sen tuotannon moodia ja rakennetta että näytelmäelokuvien tyyliä. He ovat sillä kannalla, että yhdysvaltalainen tuotantojärjestelmä ja elokuvien tyyli kehittyivät rinnakkain muodostaen heidän klassiseksi Hollywood-elokuvaksi kutsumaansa järjestelmän, joka heidän näkemysten mukaan vakiintui vuoden 1917 paikkeilla. Elokuvateollisuuden kehitystä ohjasi alusta alkaen yhtiöiden pyrkimys taloudellisten voittojen maksimoimiseen.¹⁵

Vielä viime vuosisadan alussa yhdysvaltalainen elokuvateollisuus oli keskittynyt maan itärannikolle ja keskilänteen, erityisesti New Yorkiin ja Chicagoon sekä näiden lähiöihin.¹⁶ Koska varhaiset kameranegatiivit eivät olleet

⁹ Olavi Paavolainen 1990, 34–35.

¹⁰ Keijo Virtanen 1988, 325.

¹¹ Olavi Paavolainen 1990, 35.

¹² Keijo Virtanen 1988, 479.

¹³ Roland af Hällström 1936, 49–50.

¹⁴ Kristin Thompson 1985, passim.

¹⁵ David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, passim.

¹⁶ Eileen Bowser 1994, 149.

järin valoherkkiä, elokuvatuotannossa tarvittiin paljon auringonvaloa. Itä-rannikon pimeät talvikuukaudet olivat ongelma jatkuvan tuotannon kannalta, johon yhtiöt pyrkivät. Talvisin useat elokuvayhtiöt lähettivät kuvausryhmiä aurinkoisempiin maisemiin, mutta kymmenluvun taitteesta alkaen yhä useampi yhtiö siirsi tuotantoyksikkönsä Kaliforniaan.¹⁷ Vuonna 1911 Los Angelesissa oli vakinainen elokuvayhteisö ja jo vuonna 1915 voitiin väittää, että 80 prosenttia yhdysvaltalaisista elokuvista tuotettiin kaupungin alueella.¹⁸ Kun maan elokuvatuotannon keskus oli siirtynyt idän suurkaupungeista Kaliforniaan, se alkoi kantaa paikallisen laakson nimeä.¹⁹ Studiojärjestelmällä (*studio system*) tarkoitetaan oligopolia, Yhdysvaltojen perustuslain vastaista trustia, jollaiseksi yhdysvaltalainen elokuvateollisuus organisoitui. Kaksikymmentäluvulla siihen kuuluivat Paramount, Loew's/Metro-Goldwyn-Mayer, Fox, Warner Bros. ja vuodesta 1929 RKO. Näiden rinnalla toimivat pienemmät studiot Universal, Columbia ja United Artists. Maassa oli myös iso joukko riippumattomia elokuvayhtiöitä, tuottajia, levittäjiä ja esittäjiä, mutta niiden merkitys oli yhdysvaltalaisen elokuvateollisuuden kannalta vähäinen.²⁰

Studiojärjestelmän muodostaneet yhtiöt toimivat keskinäisessä yhteistyössä yrittäen pitää Yhdysvaltojen elokuvakentän sekä ison osan maailman elokuvamarkkinoista hallinnassaan. Tätä varten niiden oli tuotettava elokuvia taukoamatta. Isojen yhtiöiden elokuvatuotanto oli luonteeltaan tehdasmaista ja liukuhihnamaista. Kaliforniassa elokuvia ei yleensä kuvattu studioiden ulkopuolella, vaan lähes kaikki tuotannon vaiheet suoritettiin toisiinsa kytkettyinä valtavissa studioissa ja niiden takapiharakennelmissa.²¹ Yksi studiojärjestelmän keskeinen nimittäjä oli työn hierarkkisuus. Muiden teollisuusalojen tavoin elokuvatuotannon laaja työprosessi jaettiin pieniksi, toisistaan erotetuiksi kaavamaisiksi osa-alueiksi, joista kustakin vastasi ammattilainen. Tuotannon tehokkuuden takaamiseksi töiden suorittaminen irrotettiin niiden valvonnasta ja hallinnasta. Kaikki elokuvantekoa koskeva päätösvalta oli studioiden johtajilla, jotka ohjasivat toimintaa itärannikon pääkonttoreista. Työntekijöiden hierarkiassa tuottajat olivat ylimpänä. Heidän alla olivat esimerkiksi ohjaajat, kuvaajat ja kameramiehet. Kullakin oli hierarkiassa oma paikka ja esimies. Studiojärjestelmässä elokuvan kuvauskäsikirjoitus (*shooting script*) oli elokuvan kaavapiirros, jonka avulla esimiesten oli mahdollista hallita kokonaisprosessia. Kaikki tuotantoon menevät elokuvat suunniteltiin huolellisesti ennakoon, jotta ne täyttäisivät asetetu laatuvaatimukset ja valmistuisivat sekä aikataulujen että kustannusarvioiden mukaisesti.²²

Juuri työtehtävien hierarkkisuus ja tuotannon tehdasmaisuus olivat merkittäviä eroja suhteessa kaksikymmentäluvun eurooppalaisiin – esimerkiksi Ranskan, Saksan ja Venäjän – elokuvateollisuuksiin, joissa työnjako oli

¹⁷ Elokuvatuotannon kannalta suotuisan ilmaston lisäksi alueella oli paljon erilaista maastoa, jota saatettiin hyödyntää elokuvanteossa. Lisäksi Kalifornia oli vapaamielinen osavaltio, joka otti nuoren elokuvateollisuuden avosylin vastaan.

¹⁸ Eileen Bowser 1994, 159, 162.

¹⁹ Richard Koszarski 1994, 99–100.

²⁰ Douglas Gomery 2005, 1–70.

²¹ Muualla kuvattiin enää maisemaotokset ja muu sellainen materiaali, mitä studioissa ja niiden takapiharakennelmissa ei syystä tai toisesta voitu kuvata.

²² Douglas Gomery 2005, 1–70; Janet Staiger teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, 87–153.

vähemmän hierarkkinen ja ohjaajilla oli enemmän valtaa sekä mahdollisuuksia kokeellisuuteen.²³ Ruotsissa ohjaajat vaikuttivat teoksiinsa tuotantoprosessien aikana monin merkittävin tavoin ja he saivat päättää elokuviensa editoinnista.²⁴ Tällaisista seikoista johtuen monet ajan eurooppalaiset elokuvat ovat vähemmän kaavamaisia kuin yhdysvaltalaiset studioelokuvat.

Noin vuoteen 1908 saakka näytelmäelokuvat olivat tyyliltään samankaltaisia, riippumatta siitä, missä ne oli tuotettu.²⁵ Tämän jälkeen eurooppalaisten elokuvien estetiikka alkoi erkaantua yhdysvaltalaisesta. David Bordwellin mukaan Euroopassa suosittiin kymmenluvulla teatterimaisuuttaan taiteelliseksi miellettyä tableau-tyyliä, jota luonnehtivat laajat kuvakoot, pitkät ja syvätarkat otot sekä horisontaalinen lavastus. Leikkaukset lähikuviin ovat harvinaisia ja niillä esitellään yleensä vain sellaiset tärkeät seikat, jotka ovat yleiskuvassa liian pieniä havaittaviksi, kuten kirjeet. Tableau-tyylissä yleiskuvasta leikataan tiiviimmin rajattuun otokseen kun draama on intensiivisimmillään, mutta tällöinkin kamera yleensä näyttää tapahtuman samasta suunnasta, josta yleiskuva on kuvattu.²⁶ Tyyli ei kuitenkaan ole epäelokuvallinen, sillä ohjaajat hyödynsivät kuva-alan syvyyttä tavoilla, joihin teatterinäyttämö ei tarjoa samoja mahdollisuuksia. Bordwell korostaa peittämistä ja paljastamista (*blocking and revealing*) tableau-tyylin esteettisenä vahvuutena. Käytännössä tyylin hyvin hallinneet eurooppalaiset ohjaajat asemoivat näyttelijöitään siten, että he peittivät ja paljastivat toisiaan liikkumalla ikään kuin kerroksittain syvyyssuunnassa tarinan vaatimusten mukaisesti. Tämä ohjaa katsojien huomion draaman kannalta tärkeisiin yksityiskohtiin.²⁷

Monissa kaksikymmentäluvun eurooppalaisissa elokuvissa, esimerkiksi saksalaisissa, taiteellinen motivaatio eli elokuvallisten elementtien esiintyminen niiden itsensä takia²⁸ on paljon merkittävämmässä asemassa kuin yhdysvaltalaisissa elokuvissa.²⁹ Kaksikymmentäluvulle tultaessa ja vielä pitkään sen jälkeen editointi oli eurooppalaisissa elokuvissa löysää ja vähäistä.³⁰ Lisäksi monet elokuvalliset keinot olivat tarinaa häiritseviä, kuten sisätilojen valaiseminen kirkkaalla auringonvalolla ja loisteliaat lavasteet, jotka vetivät katsojien huomiota pois näyttelijöistä.³¹ Yhdysvaltalainen elokuva oli sen sijaan alkanut muuttua aiempaa tarina- ja editointipainotteisemmaksi jo vuoden 1908 paikkeilla.³²

Tarkkanäköisessä tyylialalyysissään David Bordwell luonnehtii klassista Hollywood-elokuvaa yhtenäisyyden ja huomaamattomuuden käsitteillä. Hän painottaa, että näitä elokuvia leimaavan klassisen Hollywood-tyylin ihanteena on teoksen osatekijöiden alisteisuus kerrottavalle tarinalle. Elokuvallisten keinojen on palveltava kertomuksen tarpeita. Ihanteena on, ettei yhdessäkään näytelmäelokuvassa ole mitään, mikä ei tue tarinaa ja kuljeta sitä eteenpäin. Kun kertovat keinot ovat tarinalle alisteisia, ne vetävät katsojien huomion tarinamaailmaan ja tällöin he eivät yleensä kiinnitä niihin juuri

²³ Kristin Thompson 2004, 364–365.

²⁴ Bo Florin 1999, 154.

²⁵ David Bordwell 1997b, 1.

²⁶ David Bordwell 2005, 47.

²⁷ Ibid., 21, 62–64.

²⁸ David Bordwell 1997a, 36.

²⁹ Joseph Gancarz 2004, 389, 394.

³⁰ Kristin Thompson 2005, 72.

³¹ Ibid., 44.

³² Tom Gunning 1994, 40 ja passim.

lainkaan huomiota. Klassisessa Hollywood-elokuvassa on usein kaksi päähenkilöön kytkeytyvää tapahtumaketjua, joista toinen on pääkertomukselle alisteinen heteroseksuaalinen romanssi. Syiden ja seurausten logiikkaa seuraava kerronta on usein sekä suoraviivaista että toisteista, sillä tarinaketjujen tulee olla helposti katsojien seurattavissa. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, etteivät tarinat voisi olla myös monimutkaisia. Klassisissa Hollywood-elokuvissa tilan ja ajan esittäminen on lähes poikkeuksetta kausaalisuudelle alisteista. Tämän johdosta elokuvissa pyritään jatkuvuusleikkauksin ja muin elokuvallisin keinoin luomaan henkilöhahmojen ympärille yhtenäinen ja helposti hahmotettava tila-aikajatkumo. Katsojat eivät usein edes huomaa leikkauksia, ellei niillä sitten ole haluttu erottaa kerronnallista siirtymää muusta kuvamateriaalista. Takautumien ja unijaksojen kaltaiset kerronnalliset poikkeamat irrotetaan muusta kuvamateriaalista selvin välimerkein, tavanomaisesti ristikuvilla tai häivytyksillä. Tarinamaailman tapahtumat liikkuvat klassisissa Hollywood-elokuvissa henkilöhahmojen tasolla. Heidän tavoitteellinen toimintansa motivoi kertomuksen käänteitä. Näin teokset nojaavat syiden ja seurausten logiikkaan pikemminkin kuin yllätyksiin ja satunnaisuuksiin. Käytännössä klassisen Hollywood-elokuvan katsojat rakentavat tarinaa mielessään elokuvan tarjoaman informaation pohjalta, tehden ja korjaten hypoteeseja tapahtumien kulusta ja seurauksista. Elokuvan edetessä tarinamaailman syy-seurausketju kehittyy kohti sulkeumaa, jossa yksikään kysymys ei jää vaille vastausta tai tapahtumasarja ilman ratkaisua. Koska klassinen elokuvakerronta tarjoaa mahdollisuuden hahmottaa diegeettistä tilaa pitkälti analogisella tavalla todellisuuden kanssa,³³ kerronta on helposti omaksuttavissa. Selkeys, helppo lähestyttävyyys ja tunteisiin vetoavuus selittävät sitä, että Hollywood-elokuvat ovat olleet erittäin vientiystävällisiä.³⁴

Yksikään yhdysvaltalainen studioelokuva ei vastaa täydellisesti kaikkia klassisen Hollywood-tyylin vaatimuksia,³⁵ David Bordwell korostaa. Hän kuitenkin katsoo, että klassinen tyyli on säilyttänyt asemansa yhdysvaltalaisen elokuvakerronnan valtalinjana nykypäiviin saakka.³⁶ Tyyliässä on tapahtunut muutoksia, mutta sen premissit ovat pysyneet samoina. Kristin Thompson esittää, että niin taiteellisen luovuuden kuin teknologisten innovaatioiden on täytynyt sopeutua yhdysvaltalaisen tuotantojärjestelmän ylläpitämään klassiseen tyyliin.³⁷ Bordwell menee jopa niin pitkälle, että hän väittää, ettei yksikään yhdysvaltalainen studioelokuva ole tyyllisesti radikaali, vaan niissä on korkeintaan radikaaleja hetkiä.³⁸ Tällaiset väitteet ohjaavat kiinnittämään huomiota yhdysvaltalaisen elokuvien tyyllisiin jatkuvuuksiin eroavaisuuksien ja poikkeamien kustannuksella, joita niitäkin, kuten Bordwell myöntää, Hollywood-elokuvissa esiintyy.³⁹ Bordwellin ansioksi on sanottava, että hänen tyylianalyysinsä kuvaa suurilta osin lähes kaikkea yhdysvaltalaisista studioelokuvaista. On myös hyvä pitää mielessä, että tyylianalyysissään Bordwell

³³ Henry Bacon 2000, 39.

³⁴ David Bordwell 2006, 13; Noël Carroll 2008, 147.

³⁵ David Bordwell teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, 5.

³⁶ David Bordwell 2006, 17.

³⁷ Kristin Thompson teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, 155 – 240.

³⁸ David Bordwell teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, 81.

³⁹ Esimerkiksi Maurice Tournurin ohjaamassa Maurice Maeterlinckin näytelmän elokuva-adaptaatiossa *Sininen lintu* (*The Blue Bird*, 1918) löyhä tarina on pelkkä tekosyy fantastisten näkyjen esittämiselle. Spektakkelia tarinan kustannuksella korostava elokuva on lähempänä attraktioiden elokuvan estetiikkaa ja sille ominaista itseisarvoista näyttämistä kuin klassista Hollywood-tyyliä, jossa tarina on kaikkea muuta tärkeämmässä asemassa.

korostaa klassisen tyylin lukemattomia mahdollisuuksia. Metaforisesti ajattel-
len tyyli vastaa raameja, joiden sisällä on paljon tilaa ja joiden ulkopuolelle-
kin tekijät voivat hetkittäin astua. Klassinen Hollywood-tyylin käsite on en-
nen kaikkea käyttökelpoinen työkalu, jonka avulla voi lähestyä ja hahmottaa
erästä elokuvahistorian suurta ja moninaista kenttää.

Studiojärjestelmä hallitsi Yhdysvaltojen elokuvamarkkinoita tuottamal-
la ja levittämällä useimmat elokuvat sekä keräämällä niiden esittämisestä
koituneet lipputulot. Työn hierarkkisuuden ohella studiojärjestelmän keskei-
senä piirteenä pidetään tällaista vertikaalista integraatiota.⁴⁰ Tien kehityksel-
le avasivat tuotantoyhtiöt Famous Players Film Company ja First National
Corporation. Vuonna 1917 Famous Playersin johtaja Adolph Zukor, jota voi
pitää studiojärjestelmän isänä, yhdisti kaksitoista tuottajaa ja levitysyhtiö
Paramountin muodostaen näin tuotanto- ja levitysyhtiö Famous Players-
Lasky Corporationin. Samana vuonna joukko integroitumiskehitystä vastus-
taneita elokuvateatteriketjuja yhdistyi perustaen tuotanto-, levitys- ja esitys-
yhtiö First Nationalin. Se oli ensimmäinen vertikaalisesti integroitunut yh-
dysvaltalainen elokuvayhtiö. Käytännössä First National hallitsi jokaista vai-
hetta aina elokuvien suunnittelusta niiden esittämiseen. Tämä varmisti mak-
simaaliset voitot, sillä yhtiön ei tarvinnut turvautua välikäsiin, kuten sellais-
ten tuottajien, joilla ei ollut omaa levityskanavaa ja teatteriketjua. Kehitystä
seurannut Famous Players-Lasky vastasi kilpailijansa liiketoimeen vuonna
1919 ja integroitui vertikaalisesti ostamalla hallintaansa ison elokuvateatteri-
ketjun. Myöhemmin 1920-luvulla vertikaalisesti integroituiivat myös Metro-
Goldwyn-Mayerin emoyhtiö Loew's Inc. ja Warner Bros., joka sulautti First
Nationalin itseensä. Kunkin vertikaalisesti integroituneen studion hallintaan
kuului laaja elokuvateatteriketju, maailmanlaajuinen levitysverkosto ja oma
tuotantoyhtiö. Levitysverkkojen välityksellä yhtiöiden valta ulottui Yhdysval-
loista maailman elokuvamarkkinoille.⁴¹

Elokuvamarkkinoiden hallinnan säilyttäminen, pelko valtiollisesta elo-
kuvasensuurista ja trustit kieltävä laki ajoivat vertikaalisesti integroituneita
studioita toimimaan keskinäisessä yhteistyössä. Vuonna 1922 yhdysvaltalai-
nen elokuvateollisuus muodosti uuden elinkeinojärjestön, joka sai nimen
Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA).⁴² Järjestön
tehtäväksi määriteltiin elokuvayhtiöiden yhteistoiminnan kehittäminen nii-
den imagon ja arvostuksen kohottamiseksi. Yhdysvalloissa monet suhtautui-
vat elokuvaan halpahintaisena ja moraalittomana viihteenä, jonka kulttuurista
asemaa Hollywood-skandaalit heikensivät entisestään.⁴³ Koska useat kansa-
laisjärjestöt vaativat valtiollista elokuvasesensuuria, studiot kehittivät tuotan-
toaan järjestöjen toiveita vastaavaksi. MPPDA:n johtoon valittu Will Hays
rohkaisi studioita tuottamaan harmitonta viihdettä. Poliittisesti ja moraa-
lisesti arveluttavat kohtaukset tuli karsia elokuvista jo käsikirjoitusvaiheessa.
Käytännössä kyse oli itsesensuurista, jolla vältettiin valtiollinen elokuvase-
suuri. Toiminnassaan MPPDA pyrki ottamaan huomioon myös kansainvälis-
ten elokuvamarkkinoiden vaatimukset. Studiot lähettivät maailmalle edusta-
jiaan ja avasivat eri maihin haarakonttoreitaan. Maailmalta kerätyn palaut-
teen ohjeistamana studiot kehittivät tuotantoaan siten, että ne pystyivät

⁴⁰ Douglas Gomery 2005, 4.

⁴¹ Richard Koszarski 1994, 69–94; Douglas Gomery 2005, 11–70.

⁴² Ruth Vasey 1997a, 5.

⁴³ Richard deCordova 2001, 128–139.

markkinoimaan elokuviaan sekä poliittisesti että ideologisesti neutraalina viihteenä. Käytännössä MPPDA:n toiminta kavensi Hollywood-elokuvien aiheiden ja representaatioiden rajoja.⁴⁴ Ruth Vasey korostaa, että katsojien miellyttäminen on ollut Hollywood-studioille niin tärkeää, että ne ovat aina olleet halukkaita muokkaamaan ja kehittämään tuotteitaan elokuvayleisöjen vaatimusten mukaisesti. Hollywood-elokuvat ovat kulutustuotteita, joita studiot pyrkivät myymään suurissa määrin niin kotimaisille kuin kansainvälisille elokuvamarkkinoille. Klassisella Hollywood-tyylillä on ollut studioille välineellistä arvoa, mutta tyylin säilyttäminen koskemattomana ei ole ollut itseisarvo. Viimeistään MPPDA:n perustamisesta lähtien Hollywood-studiot ovat olleet valmiita muokkaamaan elokuvien sisältöä ja tyyliä. Ulkoinen painostus on kuitenkin kohdistunut ensisijaisesti elokuvien sisältöön, ei niiden tyyliin.⁴⁵

Ensimmäisen maailmansodan puhkeaminen ajoi isot eurooppalaiset elokuvateollisuudet syvään kriisiin. Esimerkiksi maailman elokuvamarkkinoita määrällisesti hallinneessa Ranskassa monet elokuva-alan ammattilaiset lähtivät rintamalle, raakafilmiä tuottaneet tehtaot muutettiin ammusvarastoiksi ja elokuvastudiot kasarmeiksi. Suuret eurooppalaiset elokuvateollisuudet eivät lopettaneet elokuvien tuotantoa, mutta tuotantomäärät vähenivät rajusti.⁴⁶ Lisäksi sota vaikeutti kansainvälistä elokuvakauppaa, sillä monet maat sulkiivat rajansa ja boikotoivat vastapuolen ja sen liittolaisten tuotteita. Sodan päätyttyä Euroopassa oli paljon kysyntää elokuvaviihteele. Thompson korostaa, ettei yhdysvaltalainen elokuvateollisuus kärsinyt sodasta lainkaan, päinvastoin. Yhdysvalloissa tuotettiin elokuvia läpi sotavuosien. Täten niitä oli varastossa sodan jälkeen auneita markkinoita varten. Sodalta välttymisen ohella Hollywoodin nousua jättäiläismäiseksi elokuvaimperiumiksi edesauttoivat studioiden hallussa olleet maailman suurimmat kotimaan elokuvamarkkinat. Kaksikymmentäluvun alussa Yhdysvalloissa oli noin 18 000 elokuvateatteria siinä missä niitä oli Isossa-Britanniassa 4 500, Saksassa 3 700 ja Ranskassa 2 500. Tämän lisäksi yhdysvaltalaiset teatterit olivat eurooppalaisia kookkaampia, suuremman osan viikkoa auki ja niiden asiakaskunta oli sekä vakiintuneempaa että innokkaampaa kuin eurooppalaisilla elokuvamarkkinoilla. Suuret kotimaan markkinat takasivat isot taloudelliset voitot. Hollywood-studiot pystyivät sijoittamaan suuret määrät rahaa yksittäisiin elokuviin, sillä jo kotimaan markkinat takasivat, että elokuvat tuottavat voittoa. Maailman elokuvamarkkinat taas mahdollistivat isot lisävoitot. Tämän kehityksen seurauksena yhdysvaltalaisen elokuvien tuotantoarvot olivat eurooppalaisten elokuvien vastaavia korkeammat, minkä lisäksi studiot saattoivat myydä esitysoikeuksia erittäin kilpailukykyisellä hinnalla. Ensimmäisen maailmansodan aikana Hollywood valtasi eurooppalaisilta elokuvayhtiöiltä niiden hallitsemat Etelä-Amerikan ja Australian elokuvamarkkinat sekä osan Aasian markkinoista. Vuoteen 1917 mennessä Hollywood-studiot olivat saaneet Keski- ja Etelä-Eurooppaa, Venäjää ja Lähi-itää lukuun ottamatta maailman elokuvamarkkinat suurilta osin haltuunsa.⁴⁷

Vanhan mantereen elokuvamarkkinoiden valtaamista nopeuttivat Hollywoodissa omaksutut uudet tehokkaat myyntimenetelmät, joista merkittävin

⁴⁴ Ruth Vasey 1997a, passim.

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Kristin Thompson & David Bordwell 2010, 44.

⁴⁷ Kristin Thompson 1999a, 56, 58–59.

oli elokuvien ”kytkeykauppa” (*block-booking*). Richard Koszarski kertoo, että Paramount aloitti elokuvien kytkeykaupan vuonna 1917. Käytännössä yhtiö myi kysyimpiä elokuviaan vain kytkettynä suureen määrään vähempiarvoisia teoksia. Potentiaalisten kassamagneettien ohella oli hankittava sokkona suuri määrä elokuvia, joiden ei oletettu osoittautuvan yleisömenestyksiksi. Usein näitä muita elokuvia ei ollut vielä edes tuotettu. Käytännössä Paramount varmisti, että sen kaikki elokuvat käyvät hyvin kaupaksi. Koska kytkeykauppana myydyt elokuvat valtasivat elokuvateattereiden valkokankaat, kilpailijoiden tuotteille jäi aiempaa vähemmän esitysmahdollisuuksia. Adolph Zukorin lanseeraama käytäntö osoittautui taloudellisesti niin kannattavaksi, että isot kilpailevat Hollywood-studiot omaksuivat siitä pian omat variaationsa, lukuun ottamatta vuonna 1919 perustettua United Artists Corporationia, jonka johto rakensi yhtiölle imagoa taiteellisesti korkeatasoisten elokuvien levittäjänä.⁴⁸ Kaksikymmentäluvun lopulla arviolta 35 prosenttia Hollywood-elokuvien tuotosta kertyi Yhdysvaltojen ulkopuolisilta markkinoilta.⁴⁹ Jotkut tukijat ovat sillä kannalla, että Hollywoodin saavuttama vahva asema maailman elokuvamarkkinoilla perustui enemmän tehokkaille myynti- ja markkinointikeinoille kuin klassisen Hollywood-kerronnan yleismaailmalliselle suosiolle.⁵⁰ Myyntikeinoja ei kuitenkaan pidä painottaa liikaa elokuvien kustannuksella. Koska tuote oli kysytty ja myynti tehokasta, klassinen Hollywood-elokuva oli suuressa osassa maailmaa yksi viime vuosisadan menestyksekkäimmistä ja elinvoimaisimmista kulttuurituotteista.

TUTKIMUSKOHDJE JA -KYSYMYKSET

Tässä tutkimuksessa suomalaisella itsenäisyydenajan mykkäelokuvakulttuurilla tarkoitetaan kaikkia elokuviin kytkeytyneitä julkisia merkityksiä ja käytäntöjä. Näihin lukeutuvat niin maahantuodut elokuvat, elokuvissa käyminen kuin lehtien sivuilla käydyt elokuvakeskustelut. Huomio on haluttu kohdistaa siihen, mikä kulttuurissa oli julkista ja millä vaikutettiin toisiin, joskus tiedostamatta, mutta usein tiettyjä tarkoituksiperiä ajaen. Käytännössä elokuva-kulttuuri oli suomalaisen kulttuurin osa-alue. Clifford Geertz on määritellyt kulttuurin Max Weberin tavoin: ihminen on eläin, joka on kietoutunut kutoimiinsa merkitysverkkoihin – nämä merkitysverkot ovat kulttuuri.⁵¹ Kulttuuri on siis jotain, jonka sisällä ja puitteissa yksilöt toimivat jokapäiväisessä elämässään. Geertzin kulttuurikäsitystä on kritisoitu liiasta semioottisuudesta, hänelle kulttuuri on merkitystä. Niin sanotun toimintateorian (*practice theory*) kannattajat korostavat, että kulttuuri on myös käytäntöjä, toimintaa. Vaikka tässä tutkimuksessa käsitellään ensisijassa merkityksiä, on tärkeä pitää mielessä, etteivät merkitykset ole erotettavista kulttuurisista käytännöistä kuten kritiikki-instituutiosta, jossa noita merkityksiä työstetään, tai elokuvien

⁴⁸ Richard Koszarski 1994, 71–72.

⁴⁹ Andrew Higson & Richard Maltby 1999, 9. Yhdysvaltojen ja Kanadan ulkopuolella tehdystä voitosta kutakuinkin 60 prosenttia kertyi Euroopasta, josta Iso-Britannian markkinat kattoivat noin 30 prosenttia, Ranska 8 prosenttia, Saksa 5 prosenttia, muu Keski-Eurooppa 4 prosenttia, Italia ja Skandinaavia 3,5 prosenttia kumpikin ja Hollanti 1 prosentin.

⁵⁰ Andrew Higson & Richard Maltby 1999, 10.

⁵¹ Clifford Geertz 1973, 5.

maahantuomista tai elokuvaalipun ostamista koskevista päätöksistä, jotka tehdään niiden merkitysten varassa.

Tutkimuksen aikajänne kattaa vuodet maan itsenäistymisestä aina vuoteen 1929. Käytännössä tutkittava ajanjakso alkaa vuodesta 1918, jolloin Hollywood-elokuvien vahva asema maailman elokuvamarkkinoilla lujittui. Raja-pyykkiä motivoivat myös Suomessa tuolloin koettu sisällissota ja vahvistunut nationalistinen ajattelu, jotka tulivat leimaamaan elokuvakeskusteluja. Tutkittava ajanjakso päättyy vuoteen 1929, jolloin Helsingissä alettiin esittää synkronisoituja äänielokuvia. Äänielokuvan läpimurrolla oli monenkirjavia vaikutuksia suomalaisen elokuvakulttuuriin. Uuden teknologian käyttöönotto muun muassa vahvisti kotimaisten ja heikensi ulkomaisten elokuvien markkina-asemaa.⁵² Tutkimuksen aikajänne on riittävän pitkä sen selvittämiseksi, kuinka Hollywood-elokuvien määrällinen asema on vaihdellut Suomen elokuvamarkkinoilla. Mikäli tarkasteltava ajanjakso olisi lyhyempi, maahantuontimääriä koskevilla tuloksilla ei olisi samaa legitimitettä. Valitun aikajänteen puitteissa on mahdollista esittää, milloin Hollywood-elokuvia alettiin nähdä enemmän kuin kaikkia muita elokuvia yhteensä. Myös asenteiden ja niissä tapahtuneiden muutosten tarkastelu puoltaa valittua aikajännettä. Se on ensinnäkin riittävän lyhyt ollakseen hallittava, mutta toisaalta niin pitkä, että sen puitteissa voi kartoittaa ja analysoida muutoksia. Tämä on tärkeää, sillä kuten Olavi Paavolaisen ja Roland af Hällströmin näkemykset luvun alussa osoittivat, Hollywood-elokuvaan ja amerikanismiin on suhtauduttu erilaisin tavoin ja keskustelujen painopisteet ovat voineet muuttua.

Hollywood-elokuvat ovat ”todistettusti suurin yksittäinen tekijä maailman amerikkalaistamisessa ja täten niitä voi syystä pitää Amerikan vientituotteista tärkeimpänä ja merkittävimpänä”,⁵³ Motion Picture Producers and Distributors of American edustaja Edward G. Lowry esitti. Vaikka Yhdysvallat vältti sodan jälkeen poliittista sekaantumista Euroopan asioihin, sillä oli vahva taloudellinen ote vanhan mantereiden valtioista. Eurooppalaisten talouksien uudelleenrakentaminen oli amerikkalaisten etujen mukaista, sillä se loi sijoitusmahdollisuuksia ja toisaalta markkinoita yhdysvaltalaisille kulutustuotteille. Tietysti mielessä Hollywood-elokuvat ovat yhdysvaltalaisien kulutustuotteiden myynnin välineitä, eräänlaisia tuotekatalogeja, jotka mainostavat sekä tuotteita että yhdysvaltalaisista elämäntapaa, jossa kuluttamisella on merkittävä sija.⁵⁴

Suurimmalle osalle Euroopan väestöä yhdysvaltalaisesta populaarikulttuurista rakentui 1920-luvulla merkittävä osa heidän omaa kulttuurista identiteettiään.⁵⁵ Richard Maltby painottaa, että elokuvat vaikuttavat ihmisten tapoihin jäsentää maailmaa luomalla käsityksiä niin oikeasta ja väärästä kuin sukupuolille sopivista käytöstavoista ja sankaruudesta.⁵⁶ Hollywood-elokuvien maahantuonnin ja vastaanoton myötä syntyneet tulkinnat olivat nimenomaisesti suomalaisia tulkintoja, vaikkakin yhdysvaltalaisista elokuvista. Amerikkalaistumista ei siis tule ymmärtää suoraviivaiseksi prosessiksi, jossa Hollywood-elokuvia vastaanottava kulttuuri muuttuu yksioikoisesti Yhdysvaltojen kaltaiseksi. Vaikka yhdysvaltalaisista elokuvista omaksutaan vaikutteita, ne kietoutuvat kunkin kansakunnan omaan kulttuuriin, joka osal-

⁵² Katso Kimmo Laine 1999, 16–22 ja passim.

⁵³ Edward G. Lowry 1999, 353.

⁵⁴ Andrew Higson & Richard Maltby 1999, 11.

⁵⁵ Richard Maltby & Ruth Vasey 1999, 41.

⁵⁶ Richard Maltby 2004, 3.

taan värittää niitä. Se, mikä koettiin Yhdysvalloissa positiiviseksi, saatettiin kokea Suomessa negatiiviseksi. Hollywood-elokuvien maahantuonnin ja vastaanoton vaikutukset saattoivat olla paikoin sellaisia, etteivät yhdysvaltalaiset olisi nähneet niissä mitään amerikkalaista. Toisaalta on hyvä tähdentää, että katsojat eivät välttämättä nähneet Hollywood-elokuvien ja oman kulttuurinsa välistä suhdetta kilpailuna saati sotatilana, kuten monet kansallismieliset kriitikot näkivät. Katsojat ovat aivan hyvin voineet kuluttaa yhdysvaltalaisia ja kotimaisia elokuvia rinnakkain, vieläpä molemmissa esiintyviä tähtiä ihailleen.⁵⁷ Oman kulttuurin ei siis mitenkään itsestään selvästi pelätty rapautuvan, vaan sen voitiin ajatella muodostavan vaihtoehdon yhdysvaltalaiselle elämäntavalle.

Tässä tutkimuksessa tarkoituksena on selvittää, miten Hollywood-elokuvien maahantuontimäärät kehittyivät vuosina 1918–1929 ja kuinka Hollywood-elokuvaa ja sen myötä yhdysvaltalaista kulttuuria ylipäättään käsiteltiin suomalaisissa keskusteluissa. Lisäksi tutkimuksessa analysoidaan, muuttuivatko asenteet yhdysvaltalaista elokuvaa kohtaan siinä määrin, että suomalaisen elokuvakulttuurin voidaan katsoa amerikkalaistuneen tänä aikana. Koska systemaattisia tutkimuksia Hollywood-elokuvien vastaanotosta Suomessa ei ole aikaisemmin tehty, tutkimuksen teemat ovat nousseet lähde-työskentelystä. Tutkimuksen alaa sivutaan monissa monografioiden ja artikkeleissa, mutta nämä ovat pikemminkin tarkentaneet tutkimuskysymyksiä ja analyysiä kuin johtaneet niihin. Käytännön tutkimusprosessia ohjaa joukko täsmällisempiä alakysymyksiä, joiden avulla tutkimuksen tavoitteet pyritään saavuttamaan:

1. Mitä Hollywood-elokuvia Suomessa esitettiin vuosina 1918–1929?
2. Ketkä näistä elokuvista julkisesti keskustelivat?
3. Mihin näissä keskusteluissa kiinnitettiin huomiota?
4. Minkälaisia merkityksiä elokuvat saivat näissä keskusteluissa?
5. Kuinka keskustelut ja elokuville annetut merkitykset muuttuivat?
6. Kuinka suomalainen elokuva ja siitä käydyt keskustelut reagoivat Hollywood-elokuvien maahantuontiin ja amerikkalaisista elokuvista käytyihin keskusteluihin?
7. Missä määrin Hollywood-elokuvien asema liittyi elokuvapolitiikkaan sekä eri levittäjien ja esittäjien väliseen taloudelliseen kilpailuun?

Tutkimuskysymyksiin vastaamalla esitetään, millainen vaikutus Hollywood-elokuvien maahantuonnilla oli ja millaisia seurauksia niiden vastaanotolla oli. Edward G. Lowryn mielestä Hollywood-elokuvat amerikkalaistivat maailmaa. Tässä tutkimuksessa arvioidaan, onko mielekäästä puhua Lowryn esittämällä tavalla suomalaisen elokuvakulttuurin amerikkalaistumisesta. Tutkimusprosessia ohjaava hypoteesi on, että Hollywood on vaikuttanut suomalaiseen elokuvakulttuuriin vahvemmin kuin elokuvahistorioitsijat ovat aiemmin esittäneet.

Hollywood-elokuvien maahantuonnin ja vastaanoton vaikutuksia tarkastellaan monella tasolla ja eri puolilta, koska näin syntyy käsitys amerikkalaistumisen laajuudesta ja moninaisuudesta. Tällaisen lähestymistavan puitteissa on mahdollista osoittaa, kuinka eri toimijat ja suomalaiseen elokuva-kulttuuriin kuuluneet ilmiöt reagoivat yhdysvaltalaisen elokuvien kanssa.

⁵⁷ Andrew Higson & Richard Maltby 1999, 22.

Koska tutkimusaihe on laaja, useita seikkoja ja kysymyksiä on täytynyt jättää tarkastelun ulkopuolelle. Niistä isoin ja tärkein on kysymys Hollywood-elokuvien vaikutuksista suomalaisten elokuvien estetiikkaan. Tyydyttävän vastauksen antaminen vaatii oman tutkimuksensa. Ensin on hyvä ymmärtää, miten suomalainen elokuvakulttuuri muuttui, ja vasta sen jälkeen kysyä, kuinka ja minkä takia suomalaiset elokuvat muuttuivat. Tässä tutkimuksessa suomalaisten elokuvien kansainvälinen ulottuvuus on mukana pääasiassa elokuvista käytyjen keskustelujen tasolla. Elokuvien estetiikan systemaattinen tarkastelu ja muutosten kartoittaminen ovat seuraavan tutkimuksen tehtäviä.

TUTKIMUKSEN VIITEKEHYKSET

Tässä tutkimuksessa yhdistetään eri ihmistieteiden käsitteitä, teoreettisia lähtökohtia ja tutkimustuloksia tavalla, joka auttaa ymmärtämään, mitä Hollywood-elokuvat merkitsivät aikalaisille tarkasteltavana ajanjaksona ja millaisia muutoksia elokuvien kulttuurisessa asemassa tapahtui. Työ on luonteeltaan empiriavetoinen. Tämä tarkoittaa, että empiriasta nousevat kysymykset teorioille, jotka ohjaavat käytännön tutkimustyötä, mikä puolestaan voi ohjata tarkastamaan teorioita. Pyrkimyksenä on ollut tutustua ensin aineistoon ja etsiä vasta sen jälkeen teorioita, joiden puitteissa aineiston tarkasteleminen ja analysoiminen on tutkimuskysymysten kannalta mielekästä.

Clifford Geertzin mukaan kulttuurintutkimus on usein ollut ohutta kuvausta. Tällä hän tarkoittaa, ettei kulttuurisia käytäntöjä ole ymmärretty niiden ihmisten perspektiivistä, joiden elämään ne kuuluvat. Vieraiden kulttuurien analyysit ovat usein kertoneet enemmän väitteiden esittäjistä kuin tarkastelun kohteina olleista kulttuureista. Geertz esittelee ”tiheän kuvauksen” (*thick description*) ideaa kehottamalla ajattelemaan kahta poikaa, jotka kumpikin räpäyttävät oikeaa silmäänsä. Liikkeet ovat identtisiä, mutta toinen niistä on tahaton silmänräpäys siinä missä toinen on salainen merkki ystävälle. Maailmaa kameran tavoin havainnoiva tutkija ei tavoita eroa näiden kahden välillä, vaikka liikkeitä tarkastelisi kuinka tarkasti tahansa. Ero silmänräpäyksen ja silmäniskun välillä on kuitenkin merkittävä, kuten tietää jokainen, joka on erehtynyt luulemaan silmänräpäystä silmäniskuksi. Tiheällä kuvauksella Geertz tarkoittaa huomion kohdistamista siihen mitä asiat merkitsevät ihmisille, jotka niiden kanssa elävät. Toisten elämää ei tule käsitellä ulkokohdaisesti, vaan tutkijan on ymmärrettävä, miten ihmiset kokevat elämänsä, ja kuvattava tätä.⁵⁸ Ilkka Ruohonen ja Teuvo Laitila esittävät havainnollisesti, että tällaisessa tutkimuksessa

on kyse siitä, kuinka kuvata ja tulkita ihmisten elämää tavalla, joka ei ole sidottu heidän mentaaliin näköaloihinsa (kuvaus noituudesta noidan kirjoittamana), tai joka ei ole järjestelmällisen kuuro heidän olemassaolonsa erilaisille äänenpainoille (kuvaus noituudesta maanmittarin kirjoittamana).⁵⁹

⁵⁸ Clifford Geertz 1973, 6 ja passim.

⁵⁹ Ilkka Ruohonen & Teuvo Laitila 1997, 129.

Antropologinen lähestymistapa on sovellettavissa historian tutkimiseen. Kaksikymmentäluvun Suomessa vallinneiden historialliskulttuuristen olosuhteiden ymmärtäminen on ensisijaisen tärkeää, jotta Hollywood-elokuvia voi yrittää ymmärtää aikalaisten tavoin. Kaksikymmentäluvun taitteessa monet suomalaiset ihailivat ”suuremmoista” yhdysvaltalaisista teknologiaa, vaikkei heillä ollut riittäviä resursseja soveltaa innovaatioita käytäntöön kuin osittain, Keijo Virtanen huomioi.⁶⁰ Toisaalta, samanaikaisesti kun yhdysvaltalaisista teknologiaa ihailtiin, amerikkalaista kulttuuria pidettiin usein pinnallisena ja Yhdysvaltojen katsottiin olevan henkisesti Euroopan maita jäljessä. Nykyisin yhdysvaltalaisella teknologialla on huomattava sija suomalaisten jokapäiväisessä elämässä, kuten myös yhdysvaltalaisella populaarikulttuurilla. Molemmat herättävät ristiriitaisia tunteita. Tämän tutkimuksen haaste on päästä käsiksi aikalaisymmärrykseen unohtamatta nykyhetken näkemysten vaikutusta. Käytännössä geertziläisessä lähestymistavassa on kyse siitä, että tutkija jakaa ensin kokemuksia tutkittavien kanssa ja sitten kuvaa tätä oman kulttuurinsa kielellä. Kyse on ideaalista, eikä Geertz esitä tiheän kuvauksen metodia. Myös Charles Taylor on sillä kannalla, että tutkijan on otettava huomioon ”kulttuurin intersubjektivistien merkitysten historiallinen erikoislaatuisuus”.⁶¹ Vaikka oman kulttuurin menneisyys on ihmiselle monessa suhteessa tuttu, se ei ole sitä kaikilta osin. Henry Bacon toteaa osuvasti, että samuuden havaitseminen on välttämätöntä, jotta aikalaismuistot tulisivat tunnistetuiksi ja ymmärretyiksi, mutta samalla meidän on kunnioitettava toiseutta.⁶²

Hans-Georg Gadamer on filosofi, jonka ajattelusta monet tässä tutkimuksessa siteeratut tutkijat ponnistavat, tiedostavatpa he sen tai eivät. Hänen mukaansa historia ehdollistaa nykyisyyttä, ja määrää jo ennalta sen, mikä näyttäytyy meille kysymisen ja tietämisen arvoisena.⁶³ Tietoinen olemassaolo on historiallista ja kulttuurin rajoittamaa. Kukaan ei voi vapautua omasta ajankohdastaan, mutta historioitsijan tulee yrittää tiedostaa sen vaikutus. Gadamerista nykyisyyttä ja menneisyyttä erottava kuilu ei kuitenkaan ole ymmärtämisen este. Hänestä ajallinen etäisyys tulee tunnistaa ymmärtämisen positiiviseksi ja tuotteliaaksi mahdollisuudeksi.⁶⁴ Koska olemassaolo on historiallista, jokaiseen nykyhetkeen sisältyy rajoituksia, sillä jokainen piste tai asema rajoittaa mahdollista näkökenttää.⁶⁵ Tässä on kyse horisontista. Ennakkoluulot eli käsityksemme asioista ovat tärkeä osa horisonttiamme, jonka kautta lähestymme asioita. Gadamerin mukaan ennakkoluulot tekevät ymmärtämisen ylipäättään mahdolliseksi, mutta samassa ne myös rajoittavat sitä. Maailman voi kohdata vain sitä koskevien käsitysten eli ennakkoluulojen kautta. Käsitykset ovat aina ja väistämättä ajallisesti ja kulttuurisesti sidottuja. Tulkitseminen ja sen myötä ymmärtäminen tapahtuu yksittäisseikkojen ja kokonaisuuden hermeneuttisessa kehässä, jossa kokonaisuus tulee ymmärtää yksittäisestä ja yksittäinen kokonaisuudesta. Tulkitseminen ei kuitenkaan ole mahdollista astua hermeneuttiseen kehään ellei hänellä ole ennakkoluuloja, joita ryhtyä punnitsemaan ja arvioimaan. Gadamerin mukaan ymmärtämisen kehässä yksittäisseikkojen ja kokonaisuuden harmonia on oikein ymmärtä-

⁶⁰ Keijo Virtanen 1988, 439, 458–459 ja passim.

⁶¹ Charles Taylor 1975, 262.

⁶² Henry Bacon 2005, 5.

⁶³ Hans-Georg Gadamer 2003, 300.

⁶⁴ Hans-Georg Gadamer 2004, 37.

⁶⁵ Hans-Georg Gadamer 2003, 302.

misen kriteeri.⁶⁶ Nykyisyyttä ja menneisyyttä erottava ajallinen etäisyys on hyödyllinen, koska se karsii paikallisia ja rajallisia ennakkoluuloja, ja vahvistaa niitä, jotka mahdollistavat ymmärtämisen.⁶⁷ Ymmärrettäessä ennakkoluulot muuttuvat ja horisontti laajenee tulkitsijan horisontin sulautuessa tulkittavan horisontin kanssa. Horisonttien yhteensulautuminen eli ymmärtäminen on kieleen perustuva dialogin kaltainen tapahtuma.⁶⁸ Kun horisontti on muuttunut, uuden ymmärtäminen ja nimenomaisesti uudella tavalla ymmärtäminen on taas mahdollista. Horisontti on siis jatkuvasti tulemisensa tilassa, sillä ihmiset koettelevat ja muokkaavat ennakkoluulojaan kaiken aikaa. Horisonttia ei voi olla olemassa ilman aikaisempia horisontteja.⁶⁹ Gadamerin ymmärtämistä koskevat ajatukset selittävät, kuinka menneen ymmärtäminen on ylipäättään mahdollista. Toisaalta ne auttavat käsittämään, kuinka aikalaiset ovat tulkinneet näkemiään elokuvia ja niitä koskevia kirjoituksia. Ymmärtämisen metodia Gadamer ei tarjoa, koska mitään ymmärtämisen aina ja kaikkialla toimivaa metodia ei olemassaolon historiallisuudesta johtuen voi olla olemassa.⁷⁰ Sikäli kuin ymmärrämme, ymmärrämme aina toisin.⁷¹

Elokvien vastaanotto ja merkityksellistyminen

Hans Robert Jauss soveltaa hermeneuttista horisonttiajatusta taiteen vastaanoton tutkimiseen. Hän korostaa, etteivät edes uudenlaiset taideteokset näyttäyty ihmisille jonakin absoluuttisen uutena informaatiotyhjiössä, sillä vastaanottajat ymmärtävät ne ennalta tuntemansa kautta, sikäli kun he niitä ymmärtävät.⁷² Aikaisemmat esteettiset kokemukset vaikuttavat uusiin esteettisiin kokemuksiin, koska horisontti on kaiken aikaa muutoksen tilassa. Fredrick Jameson väittää samansuuntaisesti, ettemme koskaan kohtaa teoksia itsessään: teokset tulevat eteemme aina jo valmiiksi tulkittuina, ymmärrämme ne aikaisempien tulkintojemme kerrostuminen kautta, tai – teosten ollessa aivan uusia – tulkintatraditiossamme kehittyneiden lukutottumusten ja kategorioiden kautta.⁷³ Kaikki koettu synnyttää ja muokkaa ennakkokäsityksiä, jotka vaikuttavat taideteosten vastaanottoon. Koska horisontit ovat tulemisensa tilassa, vastaanottoa on tarkasteltava sen kaikessa historiallisuudessaan. Teokset eivät tässä mielessä ole pysyviä ja muuttumattomia, vaan ne ovat muutoksen tilassa niiden vastaanottajien horisonttien mukaisesti.⁷⁴ Tiettyssä mielessä teoksia ei ole olemassa ilman vastaanottoa ja tulkintaa. Richard Dyerin sanoin ”kulttuurituotteilla ei ole yksittäisiä määrättyjä merkityksiä – ihmiset tulkitsevat niitä erilaisin tavoin sen mukaan minkälaisia kulttuurisia (ja alakulttuurisia) koodeja heillä on käytössään”.⁷⁵ Käytännössä tulkinnat ”kasaantuvat” tai ”urautuvat” ja vaikuttavat siihen, millaisia merki-

⁶⁶ Ibid., 291.

⁶⁷ Ibid., 298–299, 521.

⁶⁸ Ibid., 378.

⁶⁹ Ibid., 304, 306.

⁷⁰ Ibid., 512, 217.

⁷¹ Ibid., 160, 312.

⁷² Hans Robert Jauss 2005, 23.

⁷³ Fredrick Jameson 2002, IX–X.

⁷⁴ Hans Robert Jauss 2005, 21.

⁷⁵ Richard Dyer 2002b, 2. Katso Janet Staiger 1992, xi ja passim.

tyksiä teokset saavat. Tätä mieltä on myös Joseph Margolis, joka kritisoi tulkinnan teorioita liiasta keskittymisestä tulkittavien asioiden ”luonteeseen”, vaikka tulisi pikemminkin keskittyä tulkittavien asioiden uriin (*career*).⁷⁶

Vastaanoton historiallisuuden toteaminen johtaa väistämättä relativismiin. Tom Gunningin mukaan elokuvahistorian tulee korostaa elokuvien moniäänisyyttä ja niiden asemaa risteävien keskustelujen paikkana, ja niitä monia tulkintoja, joita ne mahdollistavat.⁷⁷ Relativismi on mielekäs lähestymistapa kun on kyse arvottamisesta tai tulkinnasta.⁷⁸ Elokuvat ovat moniäänisiä ja niistä, kuten taideteoksista yleensä, voi esittää erilaisia tulkintoja, joiden ei tarvitse sulkea toisiaan pois. Tässä tutkimuksessa pyritään tavoittamaan aikalaistulkintojen kirjoa, jota määrittivät tietyt elokuvista sekä niitä ympäröineistä diskursseista ja olosuhteista nousseet reunaehdot. Elokuvakokemus on historialliskulttuurisista tekijöistä ja katsojan kompetenssista riippuvainen, mutta kuten Torben Grodal väittää, useimpien elokuvien ei ole tarkoitus herättää vapaita assosiaatioita. Päinvastoin, varsinkin klassiset Hollywood-elokuvat on rakennettu synnyttämään tiettyjä reaktioita, mistä johtuen tulkinnat ovat usein hämmästyttävän yhdenmukaisia.⁷⁹ Kun katsoja katsoo klassista Hollywood-elokuvaa, hän rakentaa mielessään tarinaa elokuvan tarjoaman informaation pohjalta, kuten David Bordwell esittää.⁸⁰ Elokuvantekijä kommunikoi katsojille elokuvan välityksellä, joka siis keskeiseltä osalta ohjaa vastaanottoa ja tulkintoja.⁸¹

Elokuvakriitikoiden ja muiden aikalaiskirjoittajien singulaariset näkemykset ovat todisteita heidän esittämiensä tulkintojen mahdollisuudesta. Kun näihin tukeudutaan, tutkimusta ei tarvitse tehdä pelkkien hypoteesien varassa. Harva aikalainen kuitenkin kirjoitti elokuvista julkisesti. Lehtien sivuilla elokuvista kirjoittivat ensisijaisesti toimittajat, jotka saivat työstään palkkaa. Lehtijuttuihin tukeuduttaessa on pidettävä mielessä, kuten Kimmo Laine ilmaisee asian tarkastellessaan elokuvakritiikkiä,

erilaiset kritiikkiä ympäröivät reunaehdot, se että lehteen päätyvä kritiikki on moniportaisen koneiston suodattamaa: se on kirjoitettu tiettyyn tarkoitukseen, tiettyjen rakenteellisten ja ilmaisullisten konventioiden puitteissa, se on suunnattu tietyille (esimerkiksi poliittisen näkemyksen tai asuinpaikan mukaan määrittyneelle) yleisölle ja laadittu erilaisten (esim. sanomalehti-) instituutioiden asettamilla, osin tiedostetuilla ja osin tiedostamattomilla ehdoilla.⁸²

Todennäköisten aikalaistulkintojen ja suurten tulkintalinjojen tavoittamiseksi elokuvakeskusteluissa esille nousseet singulaariset tulkinnat on yhdistettävä muuhun historialliseen aineistoon. Huomio on kohdistettava vastaanottajien ja teosten vuorovaikutukseen, joka on tapahtunut kontekstien puitteissa.⁸³ Juha Siltalan mukaan ihmiset eivät ole yhtä kuin kulttuurinsa ja sen antamat rooliaiset, eivätkä yhtä kuin fysiologiansa, vaan jokainen on ”kaikes-

⁷⁶ Joseph Margolis 1995, 34.

⁷⁷ Tom Gunning 1990, 11–12.

⁷⁸ Joseph Margolis 2007, 49.

⁷⁹ Torben Grodal 2009, 45.

⁸⁰ David Bordwell 1997a, 31–39.

⁸¹ Noël Carroll 2008, 116–144.

⁸² Kimmo Laine 2009b, 81.

⁸³ Janet Staiger 2000, 41.

sa kokemushistoriallisessa määräytyneisyydessään myös vapaaseen valintaan pyrkivä ja hetkittäin kykeneväkin persoona”.⁸⁴ Sekä tekijä, teos, vastaanottaja että kontekstit vaikuttavat vastaanottoon ja tulkintoihin. Jotta vastaanottoa voi ymmärtää, on tärkeä käsittää, millainen on teoksen ja sen kontekstien välinen suhde ja kuinka nämä yhdistyvät katsojan kokemuksessa. Mikko Lehtonen esittää asian näin:

Konteksti ei ole ennen tekijää tai tekstiä, ei myöskään niiden ulkopuolella. Sananmukaisen merkityksensä mukaisesti ’kon-tekstit’ ovat tekstien kanssa-tekstejä, jotka ovat olemassa aina *yhdessä* niiden tekstien kanssa, joiden konteksteja ne ovat. Tämä yhdessä oleminen on sitä paitsi usein myös olemista tekstien *sisällä*, *osana* tekstiä. Tällaisina tekstit ovat merkitysten raaka-ainetta, jotka aktivoivat (ja myös tuottavat) lukijoiden kontekstuaalisia resursseja: kielellisiä valmiuksia, käsityksiä todellisuudesta, arvoja, uskomuksia ja niin edelleen.⁸⁵

Lehtonen väittää Tony Bennettin ajattelua mukaillen, että ”teksteillä ei *ole* merkityksiä, vaan ne *saavat* niitä. Lukeminen ei toisin sanoen ole tekstien merkitysten ottamista vastaan, koska teksteissä ei tiettyssä mielessä ole merkityksiä ennen kuin ne luetaan, vaan merkitysten lukemista teksteihin”.⁸⁶ Tiiviisti esitettynä katsojat tulkitsevat kontekstien puitteissa elokuvia, jotka ovat fyysisiä objekteja, joissa on merkityspotentiaalia. Elokuva ja kontekstit kohtaavat katsojien kokemuksissa. Koska jokainen tulkitsee elokuvia omista lähtökohdistaan, joihin vaikuttavat historialliskulttuuriset tekijät, elokuvakokemukset ovat yleensä jossain määrin toisistaan poikkeavia.⁸⁷

Tämä tutkimus on kontekstien hermeneutiikka,⁸⁸ mikä tarkoittaa, että tarkoituksena on tulkita, mitkä Hollywood-elokuvien merkityspotentiaalit aktualisoituivat vastaanottajille suomalaisessa itsenäisyyden ajan mykkäelokuvakulttuurissa. Aikalaiset eivät enää ole tavoitettavissa, mutta monet elokuvat ovat säilyneet, aivan kuten useat niitä koskevat, niiden herättämät ja niihin liittyvät keskustelut. Keskustelut ovat tärkeitä, koska niissä on tuotettu maahantuoduista Hollywood-elokuvista sekä niihin kytkeytyvistä ilmiöistä tietynlaisia tulkintoja, ja ne ovat ohjanneet lähestymään teoksia joistain tietyistä näkökulmista, painottamalla joitain puolia ja häivyttämällä toisia. Barbara Klinger kutsuu tällaisia elokuvia ympäröineitä informaatiomuodostelmia tulkintakehyksiksi. Ne ovat vaikuttaneet aktiivisesti siihen, kuinka ihmiset ovat elokuvia kuluttaneet ja miten he ovat niitä tulkinneet.⁸⁹ Tulkintakehyksen voi määritellä horisontin rekonstruoitavissa olevaksi osaksi. Hollywood-elokuvien aikalaisvastaanottoa ja todennäköisiä tulkintoja voi lähestyä epäsuorasti rekonstruoiden tuolloisia tulkintakehyksiä (jotka olivat osa aikalaisten horisonttia) sekä suhteuttamalla niihin maahantuotuja elokuvia. Näin tehtäessä on kuitenkin pidettävä mielessä, että elokuvien vastaanottoa ehdollistivat merkitysten ohella monet muutkin seikat, esimerkiksi vuoden 1918 tapahtumat ja yhteiskunnan poliittiset olosuhteet.

⁸⁴ Juha Siltala 1999, 19–21.

⁸⁵ Mikko Lehtonen 2004, 160.

⁸⁶ Ibid., 169.

⁸⁷ Katso Veijo Hietala 2006, 96.

⁸⁸ Katso Mikko Lehtonen 2004, 177.

⁸⁹ Barbara Klinger 1994, xvi. Katso Erving Goffman 1986, 1–2, 10–11.

Tulkintakehysten rekonstruoiminen ja amerikkalaistumisen arvioiminen

Kuten yllä on todettu, elokuvien ympärillä on käyty keskusteluja, jotka ovat ehdollistaneet vastaanottoa. Kimmo Laine on konkretisoinut Nelson Goodmanin ajatusta, jonka mukaan tapaamme havaita sellaista mitä odotamme havaitsevamme ja jätämme muun usein vähemmälle huomiolle:

Juuri tästä syystä institutionaalinen – elokuvateollisuuden ympärille järjestäytynyt – intertekstuaalinen kehys on merkityksellinen elokuvan tulkinnan suhteen: yhtä lailla kuin aiemmin näkemämme saman lajin elokuvat, myös mainokset tai lehtikirjoitukset suunnataavat odotuksia, nostavat esille tiettyjä käsillä olevan teoksen piirteitä ja peittävät toisia.⁹⁰

Katsojat eivät ole tulkintakehyksistä riippumattomia. Tulkintakehykset eivät määrää millaisia merkityksiä ihmiset elokuvista löytävät, mutta ne suuntaavat odotuksia ja painottavat tiettyjä merkityksiä toisten kustannuksella. Elokuva voi esimerkiksi osoittautua pettymykseksi suhteessa mainostajien lupauksiin. Myös Anu Koivunen korostaa elokuvien ja kontekstien välistä suhdetta:

Tulkintaa määrittävät sekä ne katsomisen ja lukemisen koodit että ne representaatiot, jotka tietyssä sosiaalis-kulttuurisessa kontekstissa ovat tarjolla. Niin ikään on huomattava, että kuvat ovat aina suhteessa muihin kuviin [...] Kuvien analyysissä onkin kiinnitettävä huomio niitä jäsentäviin kontekstuaalisiin ja intertekstuaalisiin verkostoihin – niihin diskursiivisen taistelun kenttiin, joihin kuvat jäsentyvät ja joissa ne saavat merkityksensä.⁹¹

Riippumatta siitä, ovatko elokuvia koskevat väitteet tosia tai millaisia tavoitteita keskustelijoita käyneet ajavat, niillä on vaikutuksia merkityksellistymiseen. Mainokset siis vaikuttavat vastaanottoon siinä missä elokuva-arvostelutkin.⁹² Koivusen sanoin elokuvista tulee keskustelujen merkittäjiä.⁹³

Tulkintakehysten rekonstruoimisen vaikeus on siinä, että tutkijan on vaikea tietää, mitkä kontekstit olivat aikalaisten ulottuvilla ja miten he niitä käyttivät. Martti Lahden sanoin ”emme voi koskaan tavoittaa analyysissä teoksen synnyssä vaikuttanutta monimuotoista sitaattien sekä koodien mosaikkia, ja vielä mahdottomampaa on yrittää pysäyttää kaikki tietyssä vastaanottokontekstissa vaikuttavat intertekstit”.⁹⁴ Elokuvista käydyt keskustelut eivät ole ainoita tärkeitä konteksteja, vaan vastaanottoon ovat voineet vaikuttaa aivan yhtälailla niin politiikkaa koskevat keskustelut kuin aikalaisten muistot menneistä tapahtumista. Kulloisenkin analyysin kysymyksenasettelu antaa lähtökohdat sen määrittämiselle, millainen rinnakkaisaineisto on mahdollista.⁹⁵ Aikalaisvastaanottoa kontekstien kautta tavoitteleva historialli-

⁹⁰ Kimmo Laine 1994, 14.

⁹¹ Anu Koivunen 1995, 33.

⁹² On kuitenkin luultavaa, että aikalaiset ovat antaneet joillekin seikoille enemmän painoarvoa kuin toisille.

⁹³ Anu Koivunen 2003, 18.

⁹⁴ Martti Lahti 1989–1990, 34.

⁹⁵ Anu Koivunen 1995, 55.

nen tutkimus on William Urrichion ja Roberta E. Pearsonin mielestä väistämättä spekulatiivista, sillä tutkimuksessa on vain oletettava, mitkä säilyneistä konteksteista ovat olleet aikalaisten ulottuvilla.⁹⁶

Suomalainen itsenäisyydenajan mykkäelokuvakulttuuri on ehdollistanut maahantuotujen Hollywood-elokuvien merkityspotentiaalien aktualisointumista. Jokainen elokuva on vastaanotettu ja tulkittu tarjolla olleiden tulkintakehysten puitteissa, minkä myötä elokuvista itsestään on tullut näiden kehysten osia. Kuten yllä on esitetty, kriitikoiden lausunnot ovat todisteita siitä, millaiset tulkinnat olivat mahdollisia. Todennäköisiä tulkintoja ja tulkintojen suuria linjoja paikallistettaessa elokuvia tulee tarkastella sellaisten kontekstien puitteissa, jotka olivat laajalti kaikkien elokuvista kiinnostuneiden ulottuvilla. Näiden pohjalta tehtäviä tulkintoja voi täydentää ottamalla huomioon myös sellaisia konteksteja, jotka olivat huonommin aikalaisten saatavilla. Tarkoituksena ei ole esittää väittämiä Hollywood-elokuvien tosiasiallisesta vastaanotosta, vaan tehdä Anu Koivusen sanoin ”hypoteeseja elokuvien merkityksellistymisestä suhteessa tiettyyn vastaanoton viitekehykseen”.⁹⁷ Metodina on elokuvien tulkitseminen rinnan ja ristiin aikalaistekstien kanssa. Analyysit eli elokuvien lähiluvut sekä elokuvien ja niiden tekstien ristiinlukemiset keskittyvät elokuvien niihin piirteisiin, joihin keskusteluissa kiinnitettiin erityistä huomiota. Näin on mahdollista osoittaa, kuinka aikalaiset ymmärsivät elokuvia. Huomion keskiössä ovat siis elokuvakulttuurissa käydyt keskustelut sekä se, kuinka ne ristesivät maahantuoduissa Hollywood-elokuvissa ja ehdollistivat niiden vastaanottoa. Näin syntyvät empiirisesti perustellut kuvaukset elokuvien aikalaistulkintoista eivät jää aikalaistekemiksi, eivätkä ulkopuolisen selonteoksi, vaan ovat hedelmällisesti jotakin siltä väliltä. Juha Siltalan mukaan ”[h]istorian kaksoishermeneutiikkaa on tulkita kohteen kieltä nykyajalle ja käyttää nykyajan tietoa kohteen ymmärtämiseen”.⁹⁸ Näin tehdään myös tässä tutkimuksessa. Selvimmin tämä näkyy siinä, että aikalaiset keskustelevat ”filmeistä”, mutta tämän tutkimuksen analyttisissä osioissa sana korvataan aina ”elokuvalla”. Vastaavasti aikalaiset keskustelivat ”Amerikasta”, eivätkä ”Yhdysvalloista”. Näillä retorisisilla päätöksillä halutaan korostaa, että analyysit ja johtopäätökset ovat menneisyyden tulkintaa. Mitään ”lopullista” tai ”kriitikille haavoittumatonta” totuutta ei voida saavuttaa, mutta suhteellisuuden tajua voidaan parantaa täsmentämällä keskustelua sekä luomalla perspektiiviä ja hedelmällisiä jännitteitä nykyisten ja menneiden käsitystapojen välille.⁹⁹

Tutkimuksen aikajänne on jaettu kolmeen periodiin, joita tarkastellaan ensin yksitellen ja sitten toisiinsa suhteuttaen. Näin on mahdollista selvittää, millainen asema Hollywood-elokuvilla on eri hetkinä ollut suomalaisessa itsenäisyyden ajan mykkäelokuvakulttuurissa ja millaisia muutoksia niiden asemassa on tapahtunut. Kyse on pysyvyyden ja muutoksen välisestä dialektiikasta. Periodoja määrittävät elokuvakulttuurissa tapahtuneet siirtymät ja muutokset. Ensimmäisen periodin muodostaa kaksikymmentäluvun taite eli vuodet 1918–1922, jolloin Hollywood-elokuvilla ei ollut itsestään selvää enemmistöasemaa Suomen elokuvamarkkinoilla. Toinen periodi kattaa vuodet 1923–1926, jolloin Hollywood-elokuvien määrä maan elokuvamarkkinoil-

⁹⁶ William Urrichio & Roberta E. Pearson 1994, 7.

⁹⁷ Anu Koivunen 1995, 55.

⁹⁸ Juha Siltala 2009, 22.

⁹⁹ Juha Siltala 2005, 16, 18–19.

la ohitti pysyvästi kaikkien muiden elokuvien yhteenlasketun määrän.¹⁰⁰ Kolmannen periodin muodostavat kaksikymmentäluvun lopun vuodet 1927–1929. Vuoden 1926 lopulla elokuva-lehti *Filmiaitta* päätyi yhdysvaltalaisia ja saksalaisia elokuvia levittäneen Oy Ufanamet Ab:n alaisuuteen. Koska lehden sivuilla alettiin käsitellä suurissa määrin Hollywood-elokuvia, perustivat yhtiötä ja sen toimintaa vastustaneet tahot vuonna 1927 elokuva-lehti *Elokuvan* ajamaan kotimaisten elokuvien asiaa. Näiden tapahtumien johdosta Hollywood-elokuvia koskeva keskustelu sai uusia ristiriitaisia sävyjä. Ajanjaksojen väliset rajat eivät ole itsestään selviä, eikä niitä pidetä tässä tutkimuksessa ehdollistavina niin, etteikö kunkin periodin yhteydessä käsiteltäisi myös muiden periodien alaan kuuluvia seikkoja, sikäli kun se on temaattisesti perusteltua. Thomas Postlewait muistuttaakin, että periodikäsitteet ovat tulkin-toja, eikä niitä tulisi pitää ehdottomina eikä lopullisina.¹⁰¹ Periodisoinnilla on monesti luotu kohteelle vieraita merkityksiä, mikä on kiistatta periodisoinnin ongelma. Usein periodisointi on välttämätöntä jo aineiston hallinnan kannalta. Onkin tärkeää, että tutkija on tietoinen käyttämistään periodeista ja niiden vaikutuksesta omaan työhönsä. Tässä tutkimuksessa periodisointi on metodi, joka auttaa selittämään historiallista kehitystä.¹⁰² Toisaalta se on osa tutkimustulosta, sillä se kuvaa muutoksia elokuvien tuonnissa ja Hollywood-elokuvaan suhtautumisessa.

TUTKIMUKSEN LÄHDEAINEISTO

Käsillä olevassa tutkimuksessa lähestytään aikalaismuutoksia ja niissä tapahtuneita muutoksia sekä kirjallisten että elokuvallisten lähteiden kautta. Tällaiset lähteet ovat avaimia aikalaisten kokemusmaailmaan. Tutkimuksen keskeisen lähdeaineiston muodostavat kaksikymmentäluvulla julkaistut kotimaiset elokuva-lehdet. Näistä pitkäikäisin oli *Filmiaitta*, jota julkaistiin vuodesta 1921 aina kolmekymmentäluvulle saakka. Lehden toimittajat olivat aktiivisia elokuvapolitiikan saralla. Monet lehdessä ilmastut väitteet ovat kärjistettyjä, eivätkä varmaankaan vastanneet monien katsojien kokemuksia, mistä johtuen tässä tutkimuksessa on pyritty eksplikoimaan niin *Filmiaitassa* kuin muissakin lehdissä julkaistujen näkemysten kohdalla, kenen käsityksestä on milloinkin kyse. Väitteiden latautuneisuus ei vähennä niiden arvoa tutkimukselle, sillä teksteillä tehdään aina jotain: niillä vaikutetaan sekä itseen että muihin. Propaganda turvautuu usein väkeviin ilmauksiin, koska niiden arvelaan liikuttavan tunteita.¹⁰³ Näin tehtiin toistuvasti *Filmiaitan* sivuilla. On tärkeä pitää mielessä, että elokuva-arvostelut ovat kirjalliseen muotoon siirrettyjä vastaanottokokemuksia, joilla on haluttu vaikuttaa toisiin katsojiin,¹⁰⁴ kuten Kimmo Laine esittää. Juuri nämä vaikutukset ovat kiinnostavia tämän tutkimuksen tavoitteita ajatellen. Elokuvakirjoittelua tarkastellaan tekemisenä, jolla oli seurauksia elokuvien vastaanoton ja merkityksellistymisen kannalta. Monissa tapauksissa ei kuitenkaan ole selvää, onko kyseessä elokuva-arvostelu, elokuvaa käsittelevä lehtijuttu vai pikemminkin elokuvamainos.

¹⁰⁰ Tästä tarkemmin seuraavassa luvussa.

¹⁰¹ Thomas Postlewait 2005, 53–89.

¹⁰² Hannu Salmi 1993, 31.

¹⁰³ Juha Siltala 2009, 22.

¹⁰⁴ Kimmo Laine 2009b, 80–81.

Elokuvakirjoittelun muodot eivät kaksikymmentäluvulla olleet vakiintuneita, vaan hakivat vielä muotoaan. Jos tutkija ei aina osaa erottaa arvostelua mainoksesta, on luultavaa, ettei moni aikalainenkaan osannut. Vaikka ero arvostelun ja mainoksen välillä on merkittävä, vaikutukset voivat olla hyvin samankaltaisia, mikäli lukija ei välitä tai osaa sanoa, kumpi on kyseessä.

Filmiaitan rinnalla julkaistiin lehden ruotsinkielistä sisarjulkaisua, jonka nimi oli *Filmrevyn*. Lehdet olivat alkuun identtiset, mutta vuoden 1922 kolmannelta numerosta alkaen molemmilla oli oma toimituskuntansa.¹⁰⁵ *Filmrevyn*issä julkaistiin vielä tämän jälkeen paljon *Filmiaitan* kanssa päällekkäistä materiaalia. *Filmrevyn* lakkasi ilmestymästä vuoden 1927 lopulla. Tuolloin markkinoille ilmestyi elokuva-lehti *Elokuva*, joka ilmestyi vuoteen 1932 saakka, jolloin se yhdistyi *Filmiaitan* kanssa *Elokuva-aitaksi*. Kussakin lehdessä käsiteltiin niin uusia elokuvia ja elokuvatahtiä kuin elokuvapoliittisia kysymyksiäkin. Lehtien levikeistä ei ole tarkkaa tietoa. Lehdet tavoittelivat laajaa lukijakuntaa ja niiden voi päätellä olleen hyvin elokuvista kiinnostuneiden saatavilla. ”Irtonumeroita myydään elävien kuvien teattereissa, rautatieasemilla ja kirjakaupoissa”,¹⁰⁶ *Filmiaitan* toimitus tiedottaa vuonna 1921 ilmestyneessä numerossa.

Elokuvalehdissä julkaistun aineiston rinnalla tässä tutkimuksessa käsitellään muissa aikakauslehdissä julkaistuja elokuva-aiheisia ja elokuvaan liittyviä lehtijuttuja. Nämä sekä täydentävät että kontekstualisoivat elokuva-lehtien kirjoittelua. Näistä lehdistä tärkein on *Suomen Kuvalehti*, joka oli aikansa suurilevikkisin aikakauslehti: vuonna 1928 sen levikki oli peräti 137 000 kappaletta.¹⁰⁷ Elokuvia ei käsitelty säännöllisesti lehden sivuilla, mutta toisinaan toimituskunta toimitti elokuva-aiheisia erikoisnumeroita. Tähän tutkimukseen sisältyvissä tapaustutkimuksissa lähdeaineistoa on laajennettu päivälehtien suuntaan. Kotimaisten elokuvien osalta sanomalehdissä julkaistuja kirjoituksia on arkistoitu Kansallisen audiovisuaalisen arkiston leikekansioihin. Niihin tukeutuminen on sekä helpottanut että nopeuttanut tutkimustyötä merkittävästi. Tutkimuskysymysten ja tavoitellun laajan perspektiivin kannalta päivälehtiaineiston ongelma on sen paikallisuus: niissä julkaistut käsitykset eivät levinneet laajalle kuin poikkeustapauksissa, lähinnä silloin kun niitä siteerattiin muissa lehdissä. Toisaalta sanomalehdissä julkaistiin paljon elokuva-arvosteluja ja käsiteltiin sellaisia aiheita, jotka eivät syystä tai toisesta päässeet aikakauslehdissä esille. Useimmat sanomalehdissä julkaistut elokuva-arvostelut ovat kuitenkin pelkkiä parin lauseen mittaisia synopsiksia. Toki nekin osoittavat, mikä elokuvassa kiinnosti kirjoittajaa ja mihin hän ohjasi lukijat kiinnittämään huomiota. Jos päivälehtien vaikutukset olivatkin enemmän paikallisia kuin valtakunnallisia, osoittavat niissä julkaistut tekstit vähimmilläänkin sen, minkä ajatteleva millaiset tulkinnat olivat mahdollista.

Yhden merkittävän tutkimusaineiston muodostavat Helsingin poliisiviranomaisten, Valtion filmitarkastuslautakunnan ja Valtion filmitarkastamon päätösasiakirjat, joihin on kirjattu Suomessa tutkittavalla aikakaudella tarkastettuja elokuvia. Niiden pohjalta on mahdollista hahmotella kuvaa Hollywood-elokuvien vuosittaisista maahantuontimääristä tarkasteltavana ajan-

¹⁰⁵ ”*Filmiaitan* toimitus”, *Filmiaitta* 3 (1922), 52.

¹⁰⁶ *Filmiaitan* mainos, *Filmiaitta* 4 (1921), 63.

¹⁰⁷ Pekka Tarkka 1980, 144.

jaksona.¹⁰⁸ Tarkastuspäätösten ja lehtien sivuilla käytyjen keskustelujen perusteella analysoitavaksi on valittu iso joukko sekä kanonisoituja että vähälle huomiolle jääneitä elokuvia. Koska elokuvien maahantuotuja kopioita ei ole saatavilla tutkimuskäyttöön, tässä tutkimuksessa on tukeuduttu ulkomaisiin filmikopioihin sekä Blu-ray-, DVD- ja VHS-julkaisuihin. Näin toimittaessa on kuitenkin tiedostettu, ettei katsottu elokuva ole identtinen Suomessa esitetyn kanssa. Usein on täytynyt vain arvella, millaisia suomen- ja ruotsinkieliset väliteksit ovat olleet ja mihin leikkaukset ovat tarkalleen kohdistuneet. Lisäksi esitetyt elokuvat ovat voineet olla väritettyjä tai vaikka naarmuisia. Tällaiset seikat on pidetty mielessä elokuvia koskevia väittämiä tehtäessä. Elokuvia on valittu tarkempaan analyysiin erilaisin perustein. Tärkeimpänä valintakriteerinä on pidetty elokuvan saamaa huomiota. Aineistoa läpikäydessä huomaa tietyt toistuvat sekä aikalaisia koskettaneet aiheet ja niitä tulee yrittää ymmärtää. Seuraavissa luvuissa elokuvia käsitellään sitä enemmän, mitä enemmän aikalaiset niistä keskustelivat. Lisäksi esille on nostettu monia sellaisia elokuvia, jotka herättivät poikkeuksellisen vahvoja reaktioita, vaikka tällaisia reaktioita olisi nähty vähän. Reaktiot kertovat siitä, että teokset ovat puhutelleet aikalaisia. Jonkin verran huomiota on kiinnitetty myös niihin elokuviin ja elokuvajoukkoihin, joista keskusteltiin poikkeuksellisen vähän suhteessa niiden maahantuontimääriin. Monilla foorumeilla tietyistä elokuvajoukoista kirjoittelua on selvästi vältelty. Kaikessa tässä on ollut ohjenuorana valita tarkasteluun elokuvia eri vuosilta sekä huolehtia siitä, että huomioiduksi tulee niin arvostettuja kuin ylenkatsottuja, sekä tyypillisiä että epätyypillisiä elokuvia. Näin voidaan rakentaa kuvaa Hollywood-tuotannosta yli ja ohi elokuvahistorioiden luomien klassikkoluetteloiden ja genretyypittelyjen. Lehtien sivuilla käytyjen elokuvakeskustelujen lisäksi teoksia on ristiinluettu niin mainosten, käsiohjelmien kuin Suomessa julkaistujen romaaniin kanssa, kulloisestakin kysymyksenasettelusta riippuen. Tämän tutkimuksen filmografiaan on listattu teokset, joista on voitu esittää tarkkojakin väitteitä, koska ne olivat saatavilla jonkinlaisessa muodossa tutkimusta tehtäessä.

Tässä johdantoluvussa on esitelty tutkittava kohde ja määritelty tutkimustehtävä sekä esitelty metodi, jonka puitteissa kohdetta tarkastellaan. Toinen luku käsittelee elokuvakulttuurien kansainvälisyyttä sekä elokuvien valmistusmaiden merkityksen kasvua mykkäkauden kotimaisissa elokuva-keskusteluissa. Lukuun sisältyy muun tutkimuksen kannalta tärkeä kartoitut Hollywood-elokuvien maahantuontimääristä vuosina 1918–1929. Kolmannen luvun keskiössä on yhdysvaltalaisen elokuvien asema kaksikymmentäluvun taitteen suomalaisessa elokuvakulttuurissa. Tarkasteltavana ovat elokuvakulttuurissa käydyt keskustelut sekä niiden kytkökset maahantuotuihin Hollywood-elokuviin. Neljäs ja viides luku ovat luonteeltaan samanlaisia ja niissä käsitellään kaksikymmentäluvun puolivälin ja kaksikymmentäluvun lopun tilanne. Kolmea periodia suhteutetaan toisiinsa kuudennessa luvussa suomalaisen elokuvakulttuurin ameerikkalaistumisen arvioimiseksi. Lisäksi luvussa esitetään tutkimuksen johtopäätökset.

¹⁰⁸ Asiakirjoihin liittyy ongelmia, joita käsitellään tarkemmin seuraavassa luvussa.

HOLLYWOOD-ELOKUVIEN MAAHANTUONTIMÄÄRÄT 1918–1929

ELOKUVA JA KANSAINVÄLISYYS

Kansainvälisyys on integraalinen osa suomalaista elokuvakulttuuria, kuten muitakin elokuvakulttuureja. Globaalius on sekä elokuvien että itse välineen ominaisuus. Elokuvien tuottaminen, levittäminen ja esittäminen ovat toisiinsa kytkeytyvää liiketoimintaa, johon liittyy ulottuvuus, joka ylittää kansallisvaltioiden rajat. Kussakin maassa esitettävät elokuvat vaikuttavat maassa tuotettaviin elokuviin. Tavanomaisesti kotimaista paikannetaan ulkomaista vasten tekemällä elokuvista sellaisia, että ne erottuvat maahantuoduista. Lisäksi ulkomaisista elokuvista omaksutaan vaikutteita sekä tietoisesti että tiedostamatta. Tavallisesti elokuvat kuvataan ulkomaisella kalustolla kansainvälisiltä markkinoilta hankituille kameranegatiiveille, minkä lisäksi esitystilanteissa tukeudutaan eri maissa valmistettuihin laitteisiin. Ajatukset ulkomaisista vaikutteista vapaista kansallisista elokuvista ja elokuvakulttuureista ovat abstraktiota: elokuvakulttuurit ovat toimineet keskinäisessä vuorovaikutuksessa elokuvahistorian alusta saakka.

Suomessa ensimmäiset elokuvat kuvattiin tietävästi vuonna 1904, mutta ulkomaisten yhtiöiden toimesta.¹ Kinematografiin suomalaiset olivat päässeet tutustumaan jo kesäkuun 28. päivä vuonna 1896, tasan puoli vuotta Louis ja Auguste Lumièren Pariisissa järjestämän ensi-illan jälkeen.² Vuosisadan taitteen suomalainen elokuvien esitystoiminta näyttää vastanneen muiden maiden käytäntöjä. Monet esittäjätkin tulivat muualta, esimerkiksi Georg Sailer ja hänen vaimonsa Marie olivat saksalaisia.³ Elokuvakaupan kansainvälinen perusyksikkö oli otos, mutta vuosisadan alusta alkaen yhä useammin puolikas kela tai kela, jonka pituus oli 1 000 jalkaa eli noin 300 metriä. Kelan esittäminen kesti esitysnopeudesta riippuen noin 15 minuuttia. Yksittäisiä otoksia myytiin noin vuoteen 1905 asti, minkä jälkeen ne muuttuivat kuriositeeteiksi. Vuosisadan alussa elokuvat eivät välttämättä olleet teoksia, vaan esittäjät ostivat tuottajilta haluamansa otokset tai kelat, joiden varaan he rakensivat ohjelman. Elokuvaesitykset koostuivat useista, usein erimaalaisten yhtiöiden tuottamista elokuvista.⁴ Esimerkiksi Kansallisen audiovisuaalisen arkiston vanhin kela koostuu neljästä eri otoksesta, jotka Juha Kindberg on päätellyt kuvatun vuosien 1899 ja 1905 välillä.⁵ Esittäjä on ostanut otokset ja koonnut ne yhteen. Luultavasti kelaa, jonka otokset voivat olla peräisin eri maista, on esitetty yhtenä elokuvaohjelmalla, mutta sen rinnalla on voitu esittää muitakin ohjelmia. Elokuvat olivat usein vain pieni osa illan ohjelmaa. Vuosisadan alun suomalaisen elokuvakulttuurin kansainvälisyydestä kertoo paljon Karl Emil Ståhlbergin vuonna 1904 Helsinkiin perustaman elokuvate-

¹ Kari Uusitalo 1972a, 27; Jari Sedergren & Ilkka Kippola 2009, 61.

² Juha Kindberg 2009, 97.

³ Sven Hirn 1981, 162–165.

⁴ Katso Charles Musser 1994, 179–181.

⁵ Juha Kindberg 2002, passim.

atterin nimi, *Maailman ympäri – Världen Rundt*. Nimi oli osuva, sillä varhaiset elokuvayhtiöt tarjosivat maailman ihmisten nähtäväksi liikkuvina kuvina.⁶ Elokuvat tehtiin usein turistin katseelle.⁷ Sven Hirn on luonnehtinut teatterin ohjelmistoa sattumanvaraiseksi: *Niagaran putous, Makedonialaiset kapinoitsijat sotakentällä, Elävä juusto, Rottaa nielevä jättiläiskäärme*.⁸ Luultavasti nämä olivat yhden tai useamman otoksen elokuvia, jotka oli koostettu puoleksi kelaksi. Elokuvien väliltä ei näytä löytyvän yhteisiä nimittäjiä, ellei sellaiseksi lasketa sitä, että ne kuvasivat ihmeellisiä, kaukaisia ja hätkähdyttäviä ilmiöitä. Tässä mielessä ne olivat yhä attraktioiden elokuvaa.⁹

Näitä varhaisia vuosia leimaa tuottajien ja esittäjien välinen kilpailu elokuvien editoinnista. Tuottajat halusivat myydä usean otoksen elokuvia, koska se oli tapa myydä monta otosta kerralla, mutta he myivät pitkään myös yksittäisiä otoksia.¹⁰ Tilanne muuttui kun tuottajat kiristivät vaatimuksiaan. Vuonna 1904 Edison Manufacturing Company myi Edwin S. Porterin seitsemästä otoksesta koostuvaa tarinaelokuvaa *Buster Brown and His Dog Tige* yhtenä kokonaisuutena eli tavallaan teoksena.¹¹ Enää yksittäiset otokset eivät olleet kaupan. Vaikka tuotantoyhtiöt alkoivat yhä useammin vastata editoinnista, elokuvien teosluonne pysyi häilyvänä. Näin sen takia, että elokuvaohjelmat koostuivat yhä useista keloista, joiden vuokraamisesta ja yhteen saattamisesta vastasi esittäjä. Hänen vastuullaan oli hyvän ohjelman rakentaminen. Aikalaisille mainostettiin nimenomaisesti elokuvaohjelmia, harvoin yksittäistä elokuvia. Kelojen vahvasta asemasta elokuvateattereiden ohjelmistoissa kertoo paljon se, että yhdysvaltalainen Motion Picture Patents Company (MPPC) määräsi vielä kymmenluvun taitteessa, että elokuvakaupan perusyksikkö oli kela, jonka oli oltava aina saman hintainen.¹²

Suomessa elokuvien valmistusmaa pysyi pitkään vähämerkityksisenä tietona, sillä elokuva koettiin kansainväliseksi kieleksi. Vielä vuoden 1910 paikkeilla elokuvien valmistusmaat mainittiin elokuvamainoksissa lähinnä poikkeustapauksissa. Vaikkei elokuvista yleensä keskusteltu kansallisina, saatettiin ilmoituksissa mainita, että esitettävässä elokuvassa esiintyvät jonkin maan tunnetut taiteilijat, jotka esittävät mainiosti.¹³ Näyttelijöiden kansallisuus näyttää olleen elokuvien kansallisuutta tärkeämmässä asemassa. Valmistusmaan vähämerkityksisyydestä kertovat myös vuonna 1911 aloitettuun elokuvien ennakkotarkastukseen liittyvät käytännöt. Kaikki esitettäväksi aiottu elokuvat oli tarkastettava poliisiviranomaisilla. Levittäjien ja esittäjien ei tarvinnut mainita viranomaisille laatimissaan tarkastuslonteoissa tarkastettaviksi jättämiensä elokuvien alkuperäisiä nimiä tai valmistusmaita.¹⁴ Hannu Salmi on korostanut kotimaisuutta käytetyn jo autonomian aikana elokuvien markkinointikeinona.¹⁵ Tässä kotimaisten ja ulkomaisten elokuvien mainonta poikkesi. Jari Sedergren ja Ilkka Kippola kertovat, että suomalaisen Atelier Apollon dokumentaarisina pidettävät maismaelokuvat liittyvät

⁶ Tom Gunning 2008, 13.

⁷ Jari Sedergren & Ilkka Kippola 2009, 66, 69.

⁸ Sven Hirn 1981, 181.

⁹ Katso Tom Gunning 2002, 9.

¹⁰ Katso Charles Musser 1994, 320.

¹¹ Charles Musser 1994, 357.

¹² Eileen Bowser 1994, 33.

¹³ Katso Viipurin Biografi-Teatterin mainos, *Karjala* 31.5.1910, 1.

¹⁴ Markku Nenonen 1999, 44.

¹⁵ Hannu Salmi 2002, 331. Katso Sven Hirn 1981, 167.

kansalliseen ohjelmaan: ”[T]avoitteena oli vahvistaa maisemasymboleilla kansallistunnetta aikana, jolloin poliittiset tunnukset autonomisessa Suomessa olivat sensuurin tiukassa valvonnassa.”¹⁶ Näytelmäelokuvissa tällainen oli harvinaisempaa. Salmi on tähdentänyt, että luonteeltaan ajan suomalaiset näytelmäelokuvat olivat pikemminkin paikallisia kuin kansallisia.¹⁷ Paikallisuus oli pitkään kansallisuutta tärkeämmässä asemassa niin Suomessa kuin muuallakin, sillä elokuvien attraktiivisuus liittyi usein tutun ympäristön, tapahtuman tai jopa itsen näkeminen valkokankaalla. Elokuvantekijät tiesivät, että näytelmäelokuvissa tutut paikat ja ihmiset kiinnostavat katsojia.¹⁸ Vastaavasti katunäkymiä ja työläisten tehtaista lähtemisiä kuvattiin esimerkiksi Englannissa vielä kymmenluvun alussa, koska ne vetivät hyvin katsojia, jotka halusivat nähdä itsensä elokuvallisina representaationa.¹⁹

Suomessa keskustelu elokuvien kansallisuudesta vahvistui kymmenluvulla, jolloin maailmalla alettiin tuottaa suurissa määrin kokoillan elokuvia eli neljäkelaisia elokuvia tai pidempiä. Kotimaisia pitkiä elokuvia alettiin esittää vuonna 1913.²⁰ Yhdysvalloissakin, jossa kehitys oli hitaampaa kuin esimerkiksi Italiassa ja Tanskassa, oli jo vuonna 1914 selvää, että kokoillan elokuvat tulevat muuttamaan elokuvakulttuuria.²¹ Nykykatsannossa lyhyiden elokuvien tuottaminen ei kuitenkaan loppunut. Yhdysvalloissa tuotettiin vuosina 1912–1920 noin 5 200 kokoillan elokuvaa ja 31 300 yksi-, kaksi- ja kolmekelaisista elokuvaa.²² Myös maamme ensimmäisissä elokuvalehdissä, *Biografilehdessä*/*Biografidning* ja *Biossa*, jotka ilmestyivät helmittoukokuussa 1915 ja tammi-toukokuussa 1916, elokuvista kirjoitettiin teoksina. Kansainvälisessä elokuvakaupassa oli siirrytty viimeistään kokoillan elokuvien läpimurron myötä otosten myymisestä ja kelojen vuokraamisesta teoskauppaan. Nyt jokaisella elokuvalla oli oma hintansa.²³ Elokuvien myyminen ja vuokraaminen teoksina oli merkittävä askel niiden taideaseman ja kansallisuuden vakiintumisessa. Enää elokuvat eivät olleet pelkkää esitysohjelmistojen rakennusmateriaalia, vaan itsenäisiä kokonaisuuksia, joita mainostettiin näyttävästi lehtien sivuilla. Katsojia houkuteltiin elokuviin katsomaan jotain tiettyä teosta. Vaikka *Biografilehdessä*/*Biografidning* ja *Biossa* julkaistuissa jutuissa on joskus suoriakin viittauksia elokuvien valmistusmaihin, on valmistusmaa pääteltävä yleensä teksteissä mainittujen tuotantoyhtiöiden ja näyttelijöiden nimistä. Vaikka elokuvilla oli teosluonne, kansallisuuden korostaminen ei ollut itsestään selvää, mutta se vahvistui kaiken aikaa.

Autonomisessa Suomessa tuotettiin sekä näytelmäelokuvia että aktualiteetteja (*actualities*), mutta maahantuotujen elokuvien rinnalla ne muodostivat vain pienen osan elokuvateattereiden ohjelmistoista, kuten Hannu Salmi korostaa.²⁴ Salmen mukaan maassa esitettiin huomattavat määrät kansainvälistä ohjelmistoa, yhdysvaltalaisia, englantilaisia, ranskalaisia, saksalaisia ja

¹⁶ Jari Sedergrén & Ilkka Kippola 2009, 66.

¹⁷ Hannu Salmi 2002, 331.

¹⁸ Ibid., 74.

¹⁹ Simon Popple & Joe Kember 2004, 36; Vanessa Toulmin & Martin Loiperdinger 2005, passim.

²⁰ Hannu Salmi 2002, 123. Katso Kari Uusitalo at al. (toim.) 2002, passim.

²¹ Ben Singer 2004, 77.

²² Ben Singer 2001, 4.

²³ Ben Singer & Charlie Keil 2009, 18.

²⁴ Hannu Salmi 2002, 332.

tanskalaisia elokuvia.²⁵ Elokvatarkastuksen syntyä tutkineen Markku Nenosen mukaan Helsingissä tarkastettiin vuoteen 1923 mennessä kaikkiaan 11 992 elokuvaa.²⁶ Lukuun sisältyvät sekä kotimaiset että ulkomaiset elokuvat. Kari Uusitalon laatiman *Filmografia Fennica 1904–1930* valossa vuosina 1911–1922 Suomessa valmistettiin kaikkiaan 308 elokuvaa.²⁷ Nenosen ja Uusitalon tiedot ovat epätarkkoja ja tulkinnanvaraisia, mutta niitä voi pitää suuntaa antavina.²⁸ Kun tietoja suhteutetaan toisiinsa ja oletetaan että kaikki tarkastetut elokuvat myös esitettiin, huomataan, että Suomessa tuotettujen elokuvien osuus maan elokuvaohjelmistoissa oli erittäin vähäinen, vain noin 2,6%. Suomalainen elokuvakulttuuri on siis alusta alkaen ollut elimellisesti riippuvainen ulkomailla tuotetuista elokuvista.

ELOKUVAKARTOITUKSEN LAATIMISEN HAASTEISTA

Tämän tutkimuksen osana selvitetään, missä määrin Hollywood-elokuvia tuotiin Suomeen vuosina 1918–1929, ja kuinka paljon niitä nähtiin suhteessa kaikkiin muihin elokuviin. Systemaattisia käsityksiä maahantuoduista elokuvista ja kotimaisesta tuotannosta sekä näiden välisistä suhteista on ylipäättään mahdollista rakentaa vasta vuodesta 1911. Monen elokuvan kohdalla tarkastuspäätökset ovat ainoa säilynyt tieto niiden asemasta suomalaisessa elokuvakulttuurissa.²⁹ Markku Nenosen sanoin tuon vuoden alusta

[e]lokuvien esittämisestä piti ilmoittaa kaupungeissa poliisimestarille ja jos sellaista ei ollut, ao. poliisiviranomaiselle tai paikkakunnan kruunun nimismiehelle tai järjestysmiehelle. Ilmoituksessa piti olla filmin valmistajan nimi, filmin tehdasnumero, filmin pituus ja nimi sekä riittävän täydellinen selostus sisällöstä.³⁰

Helsingin poliisilaitoksen filmisensuurille toimitetut selonteot sijaitsevat nykyisin Kansallisarkistossa. Edeltäjäviranomaisten aineistot ovat päätyneet osaksi Valtion elokuvatarkastamon arkistoa. Siihen kuuluvat myös Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat. Ensimmäisten kahdeksan vuoden ajan elokuvien ”tarkastus Suomen suuriruhtinaskunnassa oli virallista, senaatin säätämää, kuvernöörin valvomaa ja poliisiviranomaisten toteuttamaa”, Jari Sedergren toteaa.³¹ Näinä vuosina tehdyt tarkastuspäätökset eivät olleet valtakunnallisia, vaan paikallisia. Vuosina 1919–1921 ennakkosensuurista huolehti Valtion filmitarkastuslautakunta ja vuoden 1921 elokuusta Valtion filmitarkastamo.³² Tarkastamo oli Suomen Filmikamarin³³ omistuksessa kunnes

²⁵ Ibid., 24.

²⁶ Markku Nenonen 1999, 14.

²⁷ Kari Uusitalo 1972b, 177–191.

²⁸ Hannu Salmi 2002, 12.

²⁹ Monista elokuvista löytyy tietoa sanomalehtimainoksista, muttei läheskään kaikista. Varsinkin yksi- ja kaksikelaiset slapstick-komediat saivat osakseen vain vähän julkisuutta.

³⁰ Markku Nenonen 1999, 44.

³¹ Jari Sedergren 2006, 16.

³² Ibid. 17.

³³ Nimi oli Suomen Biografiliitto vuosina 1923–1940.

se siirtyi valtion haltuun maaliskuun alussa vuonna 1946. Tuolloin siitä tuli Valtion elokuvatarkastamo.³⁴

Tarkastuspäätöksiin on lyöty päivämäärällä varustettu leima, josta selvää onko elokuva hyväksytty esitettäväksi, kielletty alle 16-vuotiailta lapsilta sekä vuodesta 1921 alkaen elokuvan veroluokka. Tuolloin Valtion filmitarkastamo ryhtyi kategorisoimaan elokuvia tiede- ja taide-elokuviiin (vero 20%) ja muihin elokuviin (vero 30%). Vuonna 1927 luokittelu muuttui. Tuolloin kateorgioita oli kolme. Nämä olivat verovapaat tiede- ja opetuselokuvat, taideelokuvat (vero 15%) ja muut elokuvat (vero 30%). Tarkastuttajat tiesivät, että esittäjät tapasivat näyttää pääsylipun hinnalla useamman kuin yhden elokuvan. Tällä oli vaikutuksensa tarkastuspäätöksiin. Verovapaiden tiede- ja opetuselokuvien tarkastuspäätöksiin saatettiin kirjata vaatimus, ettei niiden yhteydessä saanut esittää muita elokuvia. Toisaalta lyhyitä elokuvia voitiin hyväksyä taide-elokuvien veroluokkaan, mikäli ne esitettäisiin taide-elokuviksi luokiteltujen teosten yhteydessä. Ehkä lyhyiden komedioiden ajateltiin houkuttelevan katsojia korkeatasoiseksi mielletyn ohjelmiston pariin. Taide-elokuvien kulttuurisen prestiisin saattoi ajatella ikään kuin vuotavan niiden yhteydessä esitettyjen lyhytelokuvien puolelle.

Markku Nenosen esittelemää elokuvatarkastukseen liittynyttä selontekokäytäntöä noudatettiin aluksi tunnollisesti, mutta Jerker A. Erikssonin mukaan sitä suurpiirteisemmin mitä pidemmälle vuosikymmen eteni.³⁵ Vuosien 1918–1922 tarkastuspäätökset ovat usein puutteellisia ja sekavia. Monissa asiakirjoissa on sisältökuvausten tilalla yhden tai kahden sanan luonnehdinta elokuvan sisällöstä.³⁶ Vuonna 1918 tarkastetun *Maalaisromanssin* (*A Rural Romance*, 1916) mainitaan olevan ”koomillinen”.³⁷ Toteamus on tarjottu tarkastajille elokuvan sisältöselostuksena, jollaiseksi se on kelpuutettu, vaikkei siitä selviä muuta kuin elokuvan genre. *Maalaisromanssin* päätösaasiakirja ei ole mikään poikkeus, vaan tarkastusasiakirjat ovat täynnä vastaavia luonnehdintoja.

Tarkastettujen elokuvien valmistusmaan selvittäminen ei ole yksioikoista, koska tarkastuttajien ei tarvinnut merkitä ilmoituksiin elokuvien valmistusmaita tai niiden alkuperäisiä nimiä. Näitä tietoja ei yksinkertaisesti pidetty tarpeellisina sensuuria tehtäessä. Tarkastusasiakirjoihin kirjattiin nimen suomen- tai ruotsinkielinen käännös, usein molemmat. Sen sijaan alkuperäinen nimi on mukana vain poikkeustapauksissa. Kuten käytännöstä voi päätellä, elokuvien nimet olivat jokseenkin vakiintumattomia, minkä seurauksena teos voitiin tarkastuttaa yhdellä nimellä ja esittää jollakin toisella.³⁸ Kaiken lisäksi monet käännökset vastaavat huonosti elokuvien alkuperäisiä nimiä. Esimerkki kääntämisessä käytetyistä vapauksista on vuonna 1918 nimellä *Newyorkin ihmispetojen kynsissä* tarkastettu elokuva *Beware of Strangers* (1917).³⁹

³⁴ Jari Sedergrén 2006, 16, 44, 46.

³⁵ Jerker A. Erikssonin haastattelu 18.10.2007.

³⁶ Koska tarkastajat katsoivat elokuvat, synopsiksille ei ollut suurta tarvetta.

³⁷ Päätösaasiakirja 9292, 9.3.1918. Fc:22 Päätösaasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁸ Jerker A. Eriksson 2005, 247–248.

³⁹ Päätösaasiakirja 9647, 29.11.1918. Fc:22 Päätösaasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

Puutteista huolimatta useimpien tarkastettujen elokuvien valmistusmaa on pääteltävissä asiakirjoihin merkittyjen tietojen pohjalta.⁴⁰ Näistä tärkeimpiä ovat elokuvayhtiöiden nimet, vaikka joissain tapauksissa nekin on jätetty merkitsemättä tai yhtiöt on kirjattu tuntemattomiksi. Useimpiin tarkastusasiakirjoihin on kuitenkin merkitty joku elokuvayhtiö. Monissa tapauksissa ”tehtaaksi” on tuotantoyhtiön sijaan kirjattu levitysyhtiö, mikä on omiaan aiheuttamaan sekaannusta. Käytäntö on kuitenkin ymmärrettävä, sillä elokuvat päätyivät tänne juuri levittäjien kautta. Esimerkiksi kaksikymmentäluvun taitteen asiakirjoissa esiintyy ”tehtaana” kerta toisensa jälkeen Trans-Atlantic Film Company, joka levitti ensisijassa yhdysvaltalaisen tuotantoyhtiöiden elokuvia. Sen piiriin kuuluivat muun muassa Universal Film Manufacturing Company, Independent Moving Pictures Co. of America (IMP), The L-KO Kompany ja Bison Motion Pictures.⁴¹ Tarkastuspäätöksissä yhtiön elokuvaksi on merkitty myös jokunen englantilainen elokuva, esimerkiksi *De skeppers-brutna* (*The Admirable Crichton*, 1918).⁴² Toisin sanottuna Trans-Atlantic Film Company levitti myös joitain englantilaisen G. B. Samuelson Productions -yhtiön elokuvia, ehkä muitakin. Monen asiakirjoihin merkityn yhtiön nimestä voi päätellä tarkastetun elokuvan valmistusmaan, mutta esimerkiksi Trans-Atlantic Film Companyn kohdalla se on ongelmallista.

Tarkastuspäätöksiin merkittyjen elokuvayhtiöiden tunnistamista vaikeuttavat niiden nimistä käytetyt lyhenteet. Esimerkiksi yhdysvaltalainen The L-KO Kompany esiintyy toistuvasti muodossa ”L-KO”. Lubin Manufacturing Companyn lyhenteenä on taas pelkkä ”Lubin”. Vaikka yhtiöt lyhenteiden takaa ovat tällaisissa tapauksissa vaivattomasti pääteltävissä, on päätely joissain tapauksissa erittäin vaikeaa. Tulisiko esimerkiksi vuoden 1921 päätösasiakirjoissa usein esiintyvän ”Nationalfilmin” olettaa viittaavan amerikkalaisyhtiöön National Film Corporation of America, saksalaiseen National-Filmiin vai johonkin lukemattomista muista yhtiöistä, joiden nimessä sana ”National” esiintyy? Entä viittaako monessa päätösasiakirjassa käytetty lyhenne ”National” samaan yhtiöön kuin epämääräinen ”Nationalfilm”? Yhdenmukaista logiikkaa ei esiintynyt, sillä selonteot on laadittu eri aikoina ja eri henkilöiden toimesta. Kukin tarkastuttaja on käyttänyt sopiviksi katsomiin lyhenteitä. Kaiken lisäksi lyhenteiden merkitykset ovat voineet muuttua.

Tässä tutkimuksessa elokuvien tunnistamisessa on edetty painottamalla ensisijaisesti tuotantoyhtiön nimeä, mikäli elokuvan alkuperäistä nimeä tai valmistusmaata ei ole kerrottu. Yhtiön nimeä on verrattu Yhdysvalloissa tarkasteltavalla aikakaudella ja sen ajallisessa läheisyydessä toimineiden tuotanto- ja levitysyhtiöiden nimiin. Lisäksi tarkastuspäätöksistä on etsitty täydentäviä tietoja, jotka ovat auttaneet elokuvan valmistusmaan päättelmissä. Tarvittaessa sanomalehdissä julkaistuista mainoksista on etsitty lisätietoja. Mainoksissa on hyvin tietoa kokoillan elokuvista, mutta niukalti slapstick-komedioista ja muista lyhyistä elokuvista, joita esitettiin kokoillan elokuvien yhteydessä. Jotkut tarkastuspäätökset on tehty elokuvien mainosmateriaalin käsihjelmiin, joista on ollut paljon apua tunnistamisen kannalta, niissä kun on paljon tietoa elokuvista. Esimerkiksi vuonna 1921 nimellä *Syntistä etsimässä* tarkastetun ”Nationalfilmin” on päätelty olevan yhdysvaltalainen, sillä selon-

⁴⁰ Apuna on käytetty Luettelointia tarkastetuista filmiohjelmista. Ba:4–7 Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1929. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴¹ Jerker A. Erikssonin haastattelu 18.10.2007.

⁴² Päätösasiakirja 10084, 4.7.1919. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

teossa amerikkalaistähti Constance Talmadge mainitaan pääosan esittäjäksi.⁴³ Tähtien filmografian pohjalta elokuvan *Syntistä etsimässä* voi päätellä olevan Constance Talmadge Film Companyn tuottama ja First National Exhibitors' Circuit Inc:n levittämä *In Search of a Sinner* (1920). Suomenkielinen käännös vastaa tässä tapauksessa hyvin elokuvan alkuperäistä nimeä. Tuotantoyhtiön nimen sijaan tarkastuttaja on merkinnyt asiakirjaan elokuvan levitysyhtiön nimen lyhenteen. Kyseinen elokuva löytyy myös Kansallisen audiovisuaalisen arkiston ja Valtion elokuvatarkastamon yhteisestä *Elonet-tietokannasta*.⁴⁴ *Syntistä etsimässä* sai ensi-iltansa Helsingissä Edison-elokuvateatterissa helmikuun 7. päivä vuonna 1921.⁴⁵ Monen elokuvan tunnistaminen on ollut paljon vaikeampaa, eikä kaikkien valmistusmaa selvinnyt tätä tutkimusta tehtäessä.

Vaikka useimpien elokuvien valmistusmaa on ollut selvitettävissä, maahantuotujen Hollywood-elokuvien määrällisen kartoituksen laatiminen on osoittautunut haasteelliseksi myös muista syistä. Toinen määrällisen kartoituksen suuri haaste liittyy sarjaelokuviin. Niitä tarkastettiin runsaasti kymmenluvun Suomessa, eivätkä ne olleet harvinaisia kaksikymmentäluvullaakaan. Joissain tapauksissa kaikki sarjaelokuvan episodit tarkastettiin kerralla ikään kuin yhtenä elokuvana, jolloin kokonaisuutta vastaa yksi tarkastusnumero.⁴⁶ Joskus yhdellä tarkastusnumerolla taas tarkastettiin muutaman episodin joukko.⁴⁷ Tarkastusnumeroiden määrä ei siis vastaa tarkastettuja elokuvia, vaan tarkastusnumero voi viitata koko sarjaelokuvaan taikka sen yhteen tai useampaan episodiin. Tarkastusnumeroita koskevien epätarkkuuksien oikominen on vaikeaa, sillä asiakirjoista ei aina selviä, mitä logiikkaa kunkin sarjaelokuvan kohdalla on noudatettu. Joskus yksi kokoillan elokuva taas tarkastettiin kahdessa osassa, jolloin se sai kaksi tarkastusnumeroa.⁴⁸ Vastaavasti kahdella numerolla saatettiin tarkastaa yhden elokuvan kaksi eri versiota.⁴⁹ Joissain tapauksissa yksi tarkastusnumero taas vastaa useampaa lyhyttä elokuvaa, jotka oli tarkoitus esittää yhtenä ohjelmanä.⁵⁰ Tästä johtuen kaikki yksi yhteen tarkastusnumeroihin perustuvat laskelmat elokuvien määrästä ovat harhaanjohtavia.

Kolmas tarkastettujen elokuvien määrällistä kartoitusta vaikeuttava tekijä liittyy elokuvien uusintatarkastuksiin. Levittäjät ja esittäjät saattoivat ottaa ohjelmistoihinsa jo aiemmin esitettyjä elokuvia, jolloin ne tarkastutettiin uudelleen. Vuosina 1921 ja 1922 uusintatarkastuksia tehtiin runsaasti. Toimintansa aloittanut Valtion filmitarkastamo tarkasti kaikki poliisiviranomaisten jo kertaalleen tarkastamat elokuvat, jotka haluttiin esittää uudelleen. Lisäksi elokuvia tarkastutettiin uudelleen edullisemman veroluokan

⁴³ Päätösasiakirja 11142, 1.2.1921. Fc:24 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁴ *Elonet-tietokanta* on tarkasteltavan ajanjakson osalta puutteellinen, paikoin myös virheellinen.

⁴⁵ *Elonet-tietokanta*.

⁴⁶ Katso Päätösasiakirja 9981, 19.4.1919. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁷ Katso Päätösasiakirja 9278, 28.2.1918. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁸ Katso Päätösasiakirjat 13326 & 13327, 25.9.1925. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁹ Katso Päätösasiakirjat 15963 & 15964, 16.11.1929 & 20.11.1929. Fc:35 Päätösasiakirjat 1929–1930. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁵⁰ Katso Päätösasiakirja 9864, 28.2.1919. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

toivossa. Uusintaesityskierrokselle otetuille elokuville ei aina laadittu uutta tarkastusasiakirjaa, vaan uusi päätös lisättiin vanhan päätöksen yhteyteen. Menetelmän seurauksena useiden elokuvien tarkastuspäätökset eivät löydy niiden alkuperäisen tarkastusvuoden asiakirjojen joukosta, vaan uusintatarkastusvuoden päätösten seasta, mikä vaikeuttaa tarkastettujen elokuvien päätösasiakirjojen etsimistä. Kunakin vuonna tarkastettujen elokuvien joukosta uusintaesitykseen otettujen elokuvien määrää voi hahmotella tarkastusnumeroita vertailemalla, sikäli kun päätökset on tehty vanhoihin asiakirjoihin. Alkuperäinen tarkastuspäivä on pääteltävä elokuvan vanhasta tarkastusnumerosta, mikäli tarkastuspäivää ei ole merkitty. Koska uusintatarkastetuille elokuville ei annettu uutta tarkastusnumeroa, eri vuosien tarkastusnumerot eivät näiltäkään osin vastaa tarkastettujen elokuvien määrää, mikä vääristää tarkastusnumeroihin perustuvia laskelmia entisestään.

Hollywood-elokuvien määrällisen kartoituksen laatiminen on vaatinut sellaisen metodologian kehittämistä, joka ottaa huomioon niin tutkimuksen tavoitteet kuin aineistoon liittyvät ongelmat. Tässä tutkimuksessa kaikki kunakin vuonna uuden tarkastusnumeron saaneet yhdysvaltalaiset elokuvat on luokiteltu tarkastetuiksi elokuviksi, mutta tiedostaen, että luvut eivät vastaa yksi yhteen tarkastettujen elokuvien määriä. Lisäksi kaikki sellaiset elokuvat, joiden amerikkalainen alkuperä ei ole varmistunut, on jätetty laskematta yhdysvaltalaisiksi elokuviksi. Ainoan poikkeuksen tähän sääntöön muodostavat Trans-Atlantic Film Corporationin levittämät elokuvat, joita ei tätä tutkimusta tehdessä pystytty osoittamaan englantilaisiksi. Ne on yksinkertaisesti oletettu yhdysvaltalaisiksi, koska se on todennäköistä.

Vuosittain tarkastettujen Hollywood-elokuvien määrät eivät välttämättä vastaa esitykseen päässeiden elokuvien määriä, sillä mikään ei takaa, että tarkastetut elokuvat olisi myös esitetty. Tässä suhteessa epämääräisyyttä lisää entisestään se, ettei kaikkia esitettyjä elokuvia koskaan tarkastettu.⁵¹ Toisaalta tarkastettujen elokuvien joukkoon on tässä tutkimuksessa laskettu esityskieltoon määrätty elokuvat, joita ei päätösten puitteissa saanut esittää. Suomessa kiellettiin vuosittain muutama yhdysvaltalainen elokuva. Tässä tutkimuksessa oletetaan, että tarkastetuiksi laskettujen Hollywood-elokuvien määrät vastaavat silti varsin hyvin Suomessa esitettyjen Hollywood-elokuvien määriä.

Valitun metodin vahvuus on siinä, että Hollywood-elokuvien vuosittaisen tarkastuspäätösten määriä on voitu verrata kunakin vuonna uusilla numeroilla tarkastettujen elokuvien kokonaismäärään. Kunkin vuoden viimeisestä tarkastusnumerosta on vähennetty vuoden ensimmäinen tarkastusnumero, jolloin erotukseksi on jäänyt kyseisenä vuonna uusilla numeroilla tarkastettujen elokuvien määrä.⁵² Vertaamalla Hollywood-elokuvien tarkastuspäätösten määriä uusilla numeroilla tarkastettujen elokuvien määriin on ollut mahdollista luoda kelvollinen käsitys Hollywood-elokuvien ja kaikkien muiden elokuvien välisestä määrällisestä suhteesta tutkittavan aikakauden elokuvaohjelmistoissa.

Tarkastuspäätösten pohjalta ei voi luoda tarkkaa tilastoa eri maalaisten elokuvien asemasta suomalaisessa elokuvakulttuurissa. Tarkastuspäätökset

⁵¹ Jerker A. Erikssonin haastattelu 18.10.2007.

⁵² Yllä esitettyjen seikkojen lisäksi pientä vääristymää aiheuttaa sekin, että jotkut elokuvat on päivätty jonakin tiettyinä vuonna tarkastetuiksi, vaikka niille on annettu vasta seuraavan vuoden tarkastusnumerot. Katso Päätösasiakirjat 16089 & 16096, 9.8.1929 & 20.12.1929. Fc:35 Päätösasiakirjat 1929–1930. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

eivät esimerkiksi kerro mitään elokuvien esityskerroista. Elokuvien tarkastuspäätöksiin sisältyvistä epäselvyyksistä johtuen luvut tarkastetuista elokuvista ovat väistämättä vaillinaisia. Virhemarginaali on korkeimmillaan vuosi-
na 1918–1922, mistä se pienenee huomattavasti vuoden 1924 kohdalla ja pysyy samana vuosikymmenen loppuun saakka. Virhemarginaalin pieneneminen johtuu siitä, että vuoden 1923 lokakuussa Valtion filmitarkastamo otti käyttöön elokuvien tarkastuslomakkeen, johon tarkastuttajan oli merkittävä tarkastettavan elokuvan alkuperäinen nimi ja valmistusmaa. Näistä lomakkeista elokuvien valmistusmaat ovat olleet joitakin poikkeuksia lukuun ottamatta vaivattomasti pääteltävissä. Luultavasti virhemarginaali on korkeimmillaankin parinkymmenen elokuvan luokkaa per vuosi, mikä on sen verran pieni määrä, ettei se sanottavasti vaikuta tässä tutkimuksessa esitettäviin johtopäätöksiin.

AMERIKKALAISTUVA ELOKUVATARJONTA

Kaksikymmentäluvun taitteen Suomessa kiinnitettiin aiempaa enemmän huomiota elokuvien valmistusmaihin. Vuonna 1923 *Filmiaitassa* julkaistiin Ragnar Öllerin lehtijuttu ”Biografi-olosuhteemme tilaston valaisemana”.⁵³ Öller esittelee silloisen Valtion filmitarkastamon päätösasiakirjojen pohjalta laaditun tilaston maassa vuonna 1922 tarkastetuista elokuvista valmistusmaittain jaoteltuna. Kysymys siitä, minkä maalaiset elokuvat Suomen elokuvamarkkinoita määrällisesti hallitsivat, oli viimeistään nyt relevantti. Kansallisiksi miellettyihin elokuviin kiinnitettiin muutenkin paljon huomiota. Esimerkiksi *Filmiaitassa* anonymi toimittaja toteaa, että ”niin persoonallisen leiman omaava filmitaide kuin ruotsalainen, ei voinut olla jättämättä jälkeään, ja erittäin suuressa määrin huomaamme nämä jäljet norjalaisessa filmissä”.⁵⁴ Ajatukset kansallisesta tyylistä olivat korostetusti esillä. Toisessa numerossa nimettä esiintyvä toimittaja iloitsee, että ”[s]yyistä voidaan puhua ranskalaisen filmitaiteen renessanssista. Ne tuotteet, jotka viime aikoina ovat valmistuneet ranskalaisissa kuvaamoissa, osoittavat kaikki tietoista pyrkimystä taiteellisuuteen”.⁵⁵ Hieman kärjistäen voi todeta, että elokuva oli kansainvälistä ennen kuin se oli kansallista, mutta tässä täytyy muistaa, että kansallisina pidettyjä piirteitä on esiintynyt alusta asti.⁵⁶ Se, että *Filmiaitassa* kiinnitetään valmistusmaahan näin paljon huomiota puoltaa tulkintaa, että valmistusmaan merkitys oli kaiken aikaa kasvanut. Viimeistään nyt jokaisella elokuvalla tuli olla kansallisuus, aivan kuten ihmisilläkin, jotta niillä ylipääntään saattoi olla identiteetti.⁵⁷ Öllerin esittelemän tilaston perusteella Suomessa oli vuonna 1922 tarkastettu 482 elokuvaa, joiden lisäksi oli uudelleen tarkastettu 101 elokuvaa. Kaikkiaan elokuvia oli tarkastettu 583 kappaletta. Taulukosta 1 selviävät *Filmiaitassa* julkaistut tiedot tarkastettujen uusien elokuvien jakautumisesta valmistusmaittain sekä näiden pohjalta laskettu kunkin maan elokuvatuotannon prosentuaalinen osuus vuonna 1922 uusina

⁵³ ”R. Ö.”, ”Biografi-olosuhteemme tilaston valaisemana”, *Filmiaitta* 4 (1923), 38.

⁵⁴ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 5 (1921), 67.

⁵⁵ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 7 (1921), 100.

⁵⁶ Tom Gunning 2008, 11.

⁵⁷ Kimmo Laine 1999, 43.

tarkastetuista elokuvista. Uudelleen tarkastettujen elokuvien valmistusmaita ei mainittu.

Taulukko 1

Valmistusmaa	Tarkastettuja elokuvia	% kokonaismäärästä
Saksa	177	36,7
Amerikka	144	29,9
Ranska	61	12,7
Tanska	36	7,5
Ruotsi	25	5,2
Suomi	22	4,6
Italia	10	2,0
Norja	1	0,2
Alkuperä tuntematon	6	1,2
Yhteensä	482	100%

Vuonna 1922 saksalaiset elokuvat hallitsivat tilaston perusteella määrällisesti Suomen elokuvamarkkinoita. Yhdysvaltalaisia elokuvia tarkastettiin selvästi vähemmän. Määrällinen ero oli saksalaisten elokuvien hyväksi 33 elokuvaa. Yhdessä saksalaiset ja yhdysvaltalaiset elokuvat kattoivat 66,6 prosenttia kaikista Valtion filmitarkastamon tarkastamista elokuvista. Mitä muiden samana vuonna uusina tarkastettujen elokuvien valmistusmaihin tulee, tilasto kertoo elokuvamarkkinoiden heterogeenisyydestä siinä mielessä, ettei yksikään maa selvästi dominoinut Suomen elokuvakenttää. Ranskalaiset, tanskalaiset, ruotsalaiset, suomalaiset, italialaiset, norjalaiset ja tuntemattomiksi kirjatut elokuvat kattoivat tilaston mukaan 33,4% kaikista tarkastetuista elokuvista. Ranskalaisia elokuvia tarkastettiin kolmanneksi eniten, mutta peräti 83 kappaletta vähemmän kuin yhdysvaltalaisia elokuvia. Luultavasti ison osan edeltävää vuosikymmentä oli nähty kaikkein eniten juuri ranskalaisia elokuvia, sillä vielä ennen ensimmäistä maailmansotaa ranskalainen Pathé Frères -yhtiö hallitsi suurta osaa maailman elokuvamarkkinoista. Outi Hupaniittu on laskenut, että ranskalaiset elokuvat olivat Suomen elokuvamarkkinoilla määrällisenä enemmistönä ainakin vuonna 1911.⁵⁸ Jerker A. Erikssonin mukaan ranskalaisten elokuvien esitysmäärät laskivat rajusti vuonna 1915, jolloin yhdysvaltalaisien elokuvien esitysmäärät kasvoivat.⁵⁹ Ensimmäisen maailmansodan muutettua tilannetta Saksan ja Yhdysvaltojen elokuvateollisuuksilla ei ollut huomattavaa haastajaa, vaan ne kilpailivat Suomen elokuvamarkkinoiden määrällisestä hallinnasta ennen kaikkea keskenään.

Vuonna 1924 *Filmiaitassa* julkaistiin tilasto Valtion filmitarkastamon vuonna 1923 tarkastamista elokuvista.⁶⁰ Uusia elokuvia oli tilaston perusteella tarkastettu kaikkiaan 474 kappaletta, joiden lisäksi vanhoja elokuvia oli uudelleentarkastettu vain 20 kappaletta. Ilmeisesti suuri osa vanhoista elokuvista, joille haluttiin alempi veroluokitus, oli ehditty tarkastuttaa. Taulu-

⁵⁸ Outi Hupaniittu 2010, 57.

⁵⁹ Jerker A. Eriksson 2005, 249.

⁶⁰ ”Vuonna 1923 tarkastettuja filmejä”, *Filmiaitta* 1 (1924), 19.

kosta 2 selviävät *Filmiaritassa* julkaistut tiedot vuonna 1923 uusina tarkastettujen elokuvien jakautumisesta valmistusmaittain sekä näiden pohjalta lasketut prosentuaaliset osuudet kaikista uusina tarkastetuista elokuvista.

Taulukko 2

Valmistusmaa	Tarkastettuja elokuvia	% kokonaismäärästä
Amerikka	262	55,3
Saksa	67	14,1
Ranska	41	8,7
Ruotsi	32	6,8
Suomi	18	3,8
Tanska	17	3,6
Itävalta	16	3,4
Englanti	4	0,8
Italia	3	0,6
Viro	2	0,4
Sveitsi	1	0,2
Norja	1	0,2
Alkuperä tuntematon	10	2,1
Yhteensä	474	100%

Taulukoita 1 ja 2 vertaamalla saa käsityksen, että vuonna 1923 yhdysvaltalaisen ja saksalaisten elokuvien maahantuontisuhteessa tapahtui merkittävä muutos. Saksan määrällinen markkina-asema heikkeni merkittävästi yhdysvaltalaisen elokuvien aseman vahvistuessa. Hollywood-elokuvat, joita vielä edeltävänä vuonna oli maahantuotu huomattavasti vähemmän kuin saksalaisia, hallitsivat nyt ylivoimaisesti Suomen elokuvaohjelmistoja. Uusia yhdysvaltalaisia elokuvia tarkastettiin tilaston valossa peräti 195 kappaletta enemmän kuin saksalaisia. Koska uusien saksalaisten elokuvien määrällinen osuus Suomen elokuvamarkkinoista oli enää 14,1 prosenttia, voi todeta, ettei Saksa enää kyennyt kilpailemaan Hollywoodin kanssa Suomen elokuvamarkkinoiden määrällisestä hallinnasta. Vaikka uusintatarkastetuista elokuvista enin osa olisikin saksalaista tuotantoa, tilasto ei muuttuisi merkittävästi, koska uusintatarkastuksia tehtiin vähän. Siitä huolimatta, että elokuvia oli maahantuotu useammasta maasta kuin vuonna 1922, elokuvatarjonta ei ollut muuttunut heterogeenisemmäksi, pikemminkin päinvastoin. Ruotsalaisten elokuvien maahantuontimäärät olivat kasvaneet yhdysvaltalaisen rinnalla, joskaan eivät paljon.⁶¹ Sen sijaan kaikkien muiden maiden elokuvien tarkastusmäärät olivat vähentyneet. Nyt yhdysvaltalaisen ja saksalaisten elokuvien osuus kaikista tarkastetuista elokuvista oli 69,4%.

Hollywood-elokuvien maahantuontimäärien kasvu ei tullut suomalaisille täytenä yllätyksenä, sillä yhdysvaltalaisilla elokuvilla oli huomattava määrällinen asema maan elokuvaohjelmistoissa jo edeltävällä vuosikymmenellä. Jerker A. Erikssonin mukaan yhdysvaltalaisia elokuvia maahantuotiin huomattavissa määrin jo kymmenluvun alussa.⁶² Myös Sven Hirn on sillä kannal-

⁶¹ Katso ruotsalaisten elokuvien maahantuonnista Kari Uusitalo 1990, passim.

⁶² Jerker A. Erikssonin haastattelu 18.10.2007.

la, että yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuontimäärät kasvoivat vuonna 1915 suosituiksi osoittautuneiden Charles Chaplin elokuvien myötä.⁶³ Samaan aikaan Suomeen tuotiin paljon yhdysvaltalaisia sarjaelokuvia, jotka saivat runsaasti huomiota.⁶⁴ Eriksson on sitä mieltä, että yhdysvaltalaiset sarjaelokuvat, jotka vetivät katsojia viikosta toiseen, olivat aikansa suosituinta elokuvaa.⁶⁵ Suosittuja olivat myös venäläiset elokuvat,⁶⁶ olihan Suomi osa Venäjää ja maassa asui paljon venäläisiä. Yksin Venäjä-kytkös ei kuitenkaan selitä niiden suosiota, vaan venäläinen tsaarinajan elokuva oli kansainvälisesti katsoen korkeatasoista. Lauri Piispa on päätellyt erityisesti Vera Holodnajan elokuvien olleen Suomessa suosittuja ja kehuttuja.⁶⁷ Lisäksi suomalaisilla yrittäjillä oli vahvat suhteet Venäjälle. Sven Hirnin mukaan englantilaiset, ranskalaiset ja yhdysvaltalaiset elokuvat hankittiin sotavuosina pääosin Moskovan kautta.⁶⁸ Outi Hupaniittu on sillä kannalla, että tanskalaiset elokuvat olivat sekä arvostettuja että katsojien suosiossa, mutta niiden asema alkoi hiipua kun venäläiset ja yhdysvaltalaiset elokuvat löivät itsensä läpi vuoden 1915 jälkeen.⁶⁹ Saksalaisia elokuvia ei poliittisista syistä tuotu Suomen suuriruhtinaskuntaan ensimmäisen maailmansodan aikana lainkaan, mutta niitä alettiin nähdä Suomen itsenäistyttyä. Tuolloin venäläisten elokuvien maahantuonti katkesi poliittisista syistä noin kymmeneksi vuodeksi, ja näin Suomen elokuvasuhteet muuttuivat länsipainotteisemmiksi. Sisällissodan vuosina Venäjän elokuvakenttä oli kaoottisessa tilassa ja elokuvatuotanto vähäistä,⁷⁰ mikä vähensi tšekäläisten elokuvien tuontia. Toisaalta venäläisen elokuvan aseman heikkenemisen voi nähdä osana tietoista Venäjästä rajautumista symbolisilla puhdistuksilla.⁷¹ Hollywood-elokuvia voitiin maahan tuoda suurissa määrin, koska maan elokuvateollisuus oli vahvistunut sotavuosien aikana, mitä vastoin eurooppalainen tuotanto oli ajautunut huomattaviin vaikeuksiin.⁷² Puolueettomana pysytellyt Ruotsi oli merkittävä poikkeus, sillä sen elokuvateollisuus eli kultakauttaan vuosina 1916–1923.⁷³ Kun liittoutuneet rajoittivat tanskalaisten elokuvien kansainvälistä levitystä, koska maalla oli läheiset liikesuhteet Saksan kanssa, Ruotsista tuli Skandinavian uusi elokuvasuurvalta. Puolueettomuutensa ohella maa hyötyi siitä, että elokuvien valmistus muualla Euroopassa väheni sodan takia.⁷⁴

Kun taulukkoa 2 suhteutetaan vuosina 1918–1922 tarkastettuihin elokuviin, käy ilmi, että kaksikymmentäluvun alussa yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuontimäärissä tapahtui notkahdus. Taulukosta 3, joka on laadittu Helsingin poliisiviranomaisten, Valtion filmitarkastuslautakunnan ja Valtion filmitarkastamon tekemien tarkastuspäätösten pohjalta, selviää Hollywood-elokuvien määrällisessä asemassa Suomen elokuvamarkkinoilla kyseisinä vuosina tapahtunut kehitys. Taulukossa uusintatarkastuksia ei ole erotettu uusista elokuvista, mikä päätösasiakirjojen epätarkkuuksien ohella selittää

⁶³ Sven Hirn 1991, 170.

⁶⁴ Markku Nenonen 1999, 98, 97.

⁶⁵ Jerker A. Erikssonin haastattelu 18.10.2007.

⁶⁶ Sven Hirn 1991, 196.

⁶⁷ Lauri Piispa 2009, 33–35.

⁶⁸ Sven Hirn 1991, 169.

⁶⁹ Outi Hupaniittu 2009, passim.

⁷⁰ Lauri Piispa 2008, 40.

⁷¹ Juha Siltala 2009, 485.

⁷² Kristin Thompson 1985, 168–169.

⁷³ Anders Marklund 2010, 72.

⁷⁴ Tytti Soila 1998b, 149–150.

eroa *Filmiäitassa* julkaistuihin lukuihin. Erot ovat joka tapauksessa vähäisiä. Vuoden 1922 kohdalla sitä on vain 12 elokuvan verran. Taulukon 3 valossa Suomen elokuvamarkkinoiden valtaamisprosessi oli usean vuoden pituinen ajanjakso, jona Hollywood-elokuvien määrällinen markkina-asema sekä vahvistui että heikkeni. Saksalaisten elokuvien menestys 1920-luvun taitteen Suomessa osoittaa senkin, ettei yhdysvaltalaisien elokuvien asema suomalaisessa elokuvakulttuurissa ollut vielä tuolloin vakaa, vaan ne olivat korvattavissa muunmaalaisilla elokuvilla.

Taulukko 3

Vuosi	Hollywood-elokuvia	Tarkastuspäätöksiä	% kokonaismäärästä
1918	226	558	40,5
1919	403	728	55,4
1920	287	635	45,2
1921	141	394	35,7
1922	156	482	32,3

Yhdysvaltalaisien elokuvien tarkastusmäärissä kaksikymmentäluvun alussa tapahtunut notkahdus selittyy Saksan elokuvateollisuuden nopealla toipumisella sodasta. Saksa oli kaksikymmentäluvun alussa Euroopan ylivoimaisesti suurin elokuvien tuottaja.⁷⁵ Vuonna 1919 perustetun Universum Film AG (Ufa) -nimen alle järjestäytyneet tuottajat valmistsivat elokuvia, joilla studio tietoisesti haastoi Hollywoodin sekä Saksan markkinoilla että ulkomailla; haaveilipa yhtiön johto jopa elokuvien myymisestä Yhdysvaltoihin, missä se osin onnistuikin.⁷⁶ Joseph Garncarz painottaa, että Weimar-elokuva on voittopuolisesti populaarielokuvaa.⁷⁷ Tässä mielessä se oli kansainvälisillä elokuvamarkkinoilla kilpailukykyistä Hollywood-elokuvan kanssa, mitä tuli elokuvayleisöjen suosioon. Mutta toisin kuin Hollywoodissa, Ufa:n ohjaajilla oli Thomas Elsaesserin mukaan paljon päätösvaltaa tuottajien suhteen, mikä selittää elokuvien tyylittelyä ja kokeellisuutta.⁷⁸ Vaikka ajan saksalaiset elokuvat olivat populaarielokuvaa, niissä on monia taide-elokuville ominaisia piirteitä. Thomas J. Saunders on monen muun tutkijan kanssa sitä mieltä, että saksalaisten elokuvien menestys maailman elokuvamarkkinoilla perustui sekä katsojiin vedonneeseen estetiikkaan että sodanjälkeisessä Saksassa vallinneeseen rajuun inflaatioon.⁷⁹ Saundersin mukaan saksanmarkan arvonalaskun jälkeen ulkomaiset elokuvayhtiöt eivät voineet saada tasavallan elokuvamarkkinoilta paljon voittoa, markkinoilla kun ei ollut käypää rahaa. Sen sijaan Saksan elokuvateollisuus kykeni muuttamaan saksanmarkoilla tuottamansa elokuvat kovaksi valuutaksi myymällä ne ulkomaille.⁸⁰ Käytännössä inflaatio suojasi kotimarkkinoita ulkomaiselta elokuvatuotannolta ja antoi kotimaiselle tuotannolle taloudellisen etulyöntiaseman.

⁷⁵ Joseph Garncarz 2004, 389.

⁷⁶ Thomas Elsaesser 2008, 116.

⁷⁷ Joseph Garncarz 2004, 389.

⁷⁸ Thomas Elsaesser 2008, 120.

⁷⁹ Thomas J. Saunders 1994, 51–52.

⁸⁰ Ibid., 24.

Kun saksalainen elokuvateollisuus kukoisti ensimmäisen maailmansodan jälkeen, suomalaisilla levittäjillä ja esittäjillä oli mahdollisuus hankkia saksalaisia elokuvia yhdysvaltalaisen sijaan. Jo sen perusteella, että maahan tuotiin runsaasti saksalaista tuotantoa, voi arvella, että saksalaisten elokuvien hinta-laatusuhde oli erittäin kilpailukykyinen Hollywood-elokuvien vastaan kanssa. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuontimäärien lasku selittyi sillä, että kotimaiset levittäjät ryhtyivät hankkimaan niiden sijaan saksalaisia elokuvia. Maahantuontisuhteessa vuonna 1923 tapahtunut muutos selittyi käänteisellä ilmiöllä. Tuolloin saksalaisten elokuvien maahantuontimäärät kääntyivät laskuun, koska rajuin inflaatio oli jo takana.⁸¹ Kristin Thompson on päätellyt, että Hollywood-studiot laskivat samoihin aikoihin elokuviensa myyntihintoja varmistaakseen niiden kilpailukykyyn eurooppalaisten elokuvien kanssa maailman elokuvamarkkinoilla.⁸² Tuon jälkeen Ufa:n ja Hollywood-studioiden välinen kilpailu oli epätasaväkistä kamppailua, jossa Ufa oli altavastajana.⁸³

***”Amerikkalaisia kaikkein parhaita luomia emme täällä
niiden kalleuden vuoksi saa ollenkaan nähdä”***

Kun huomio kohdistetaan päätösasiakirjoissa ilmoitettuihin elokuvien pituuksiin, käy ilmi, että vuoden 1920 ympärillä yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonnissa oli tapahtumaisillaan merkittävä muutos. Tarkastusasiakirjoihin merkityt pituudet ovat karkeita arvioita, koska ne vastaavat tunnistettujen elokuvien osalta erittäin huonosti elokuvatietokannoissa ilmoitettuja pituuksia.⁸⁴ Niitä voi kuitenkin pitää suuntaa antavina. Vuosina 1918–1922 tarkastettujen yhdysvaltalaisen elokuvien pituuksien keskiarvo kasvoi 800 metristä 1 100 metriin.⁸⁵ Vaikka pituudet ovat likimääräisiä, niiden pohjalta voi päätellä, että kaksikymmentäluvun alussa Suomeen alettiin tuoda aiempaa enemmän yhdysvaltalaisia kokoillan elokuvia. Vielä vuosina 1918–1920 yksi- ja kaksikelaiset Hollywood-elokuvat näyttävät olleen tarkastettujen yhdysvaltalaisen elokuvien enemmistönä. Yhdysvalloissa yksi-, kaksi- ja kolmekelaisia elokuvia tuotettiin runsaasti vielä kymmenluvun puolivälissä, mutta niiden tuotantomäärät putosivat rajusti vuosien 1916 ja 1919 välillä, jolloin kokoillan elokuvien tuotantomäärät kasvoivat.⁸⁶ Näyttää siltä, että yhdysvaltalaisia kokoillan elokuvia tuotiin Suomeen muutaman vuoden viipeellä.

Kokoillan Hollywood-elokuvien ”vähäinen” osuus vuosina 1920–1922 tarkastettujen elokuvien joukossa selittyy ennen kaikkea taloudellisilla seikoilla. Pitkien elokuvien tuotantokustannukset olivat yksi-, kaksi- ja kolmekelaisen elokuvien vastaavia korkeammat, sillä studiot panostivat niiden näyttämöllepanoon ja maksoivat tähdille korkeita palkkoja.⁸⁷ Kokoillan elokuvat (*feature films*) olivat jo määritelmällisesti jotakin erikoista ja muista eloku-

⁸¹ Ibid., 51–52.

⁸² Kristin Thompson 1985, 104.

⁸³ Thomas Elsaesser 2008, 116.

⁸⁴ Tommi Partasen ja Juha Kindbergin mukaan elokuvien tarkastajat saattoivat arvioida teosten pituudet silmämääräisesti.

⁸⁵ Samalla aikavälillä pituuksien mediaani nousi 600 metristä 1 100 metriin.

⁸⁶ Ben Singer 2004, 82–83.

⁸⁷ Eileen Bowser 1994, 191.

vista poikkeavaa.⁸⁸ Tuotantokustannuksista johtuen pitkät elokuvat olivat levittäjille ja esittäjille moninkertaisesti lyhyitä elokuvia kalliimpia.⁸⁹ Näin ollen niiden voi päätellä sopineen hyvin suurten elokuvateattereiden ohjelmistoihin, mutta huonosti pieniin elokuvateattereihin, joihin ei mahtunut suuria katsojajoukkoja. Korkeista hinnoista johtuen uusia yhdysvaltalaisia kokoillan elokuvia ei kyetty hankkimaan Suomeen. Niitä maahantuotiin usean vuoden viipeellä, sillä elokuvat olivat sitä halvempia, mitä vanhempia ne olivat. Aina vanhojakaan elokuvia ei saatu halvalla. Esimerkiksi D. W. Griffithin vuonna 1916 valmistunut *Suvaitsemattomuus* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*) tarkastettiin Suomessa vasta vuoden 1922 maaliskuussa.⁹⁰ *Suvaitsemattomuuden* tuotantokustannukset olivat poikkeuksellisen korkeat.⁹¹ Luultavasti teos oli niin kallis, ettei sen maahantuominen ja esittäminen ollut aikaisemmin taloudellisesti kannattavaa.

Suvaitsemattomuus ei ollut ainoa pitkällä viipeellä maahantuotu kokoillan elokuva. Vuonna 1921 Valtion filmitarkastamon puheenjohtaja Fredr. J. Lindström kirjoitti yhdysvaltalaisen elokuvien kalleudesta ja maahantuontiviiveestä aikakauslehti *Maailmassa* näin:

Amerikkalaisia kaikkein parhaita luomia emme täällä niiden kalleuden vuoksi saa ollenkaan nähdä, sillä yksi ainoa filmi voi maksaa satojatuhansia, mutta keskinkertaisia parempia esityksiä, varsinkin mitä näyttölemiseen tulee, on Suomeen saatu koko joukko.⁹²

Luultavasti Lindström tarkoittaa parhailla amerikkalaisilla elokuvilla uusia kokoillan elokuvia. Tulkintaa puoltavat Valtion filmitarkastamon päätösasiakirjat, joiden perusteella monet budjetiltaan *Suvaitsemattomuutta* paljon vaatimattomammatkin yhdysvaltalaiset kokoillan elokuvat tuotiin Suomeen usean vuoden viiveellä. Esimerkiksi toukokuussa vuonna 1921 tarkastettiin *Prinsessan av Trentsville* (*Back to the Woods*). Se on vuonna 1918 valmistunut komedia, joka oli saanut Yhdysvalloissa ensi-iltansa vuoden 1918 heinäkuussa.⁹³ Vastaavasti vuoden 1922 huhtikuussa tarkastettiin *En Parasit* (*Square Deal Man*), vuonna 1917 valmistunut lännenelokuva.⁹⁴ Kaksikymmentäluvun alussa tilanne oli Saksassa vastaava kuin Suomessa. Koska Saksassa oli vähän ostovoimaa, maassa esitettiin kaksikymmentäluvun alussa lähinnä vanhoja halvempia Hollywood-elokuvia.⁹⁵

Oma kysymyksensä on, tuotiinko Suomeen Hollywood-elokuvien uusia kopioita vai vanhoja kopioita. Negatiiveja ei ainakaan tuotu, koska Suomen elokuvamarkkinat kun olivat kansainvälisessä mittakaavassa erittäin pienet, eikä duplikaatti-negatiiveja ollut vielä saatavilla. Esko Töyri kertoo, että suomalaisissa elokuva-laboratorioissa kehitettiin kotimaiset elokuvat ja tehtiin

⁸⁸ Sheldon Hall & Steave Neale 2010, 2.

⁸⁹ Ben Singer 2004, 85–86.

⁹⁰ Päätösasiakirja 11642, 17.3.1922. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; *AFI Catalog of Feature Films* -tietokanta.

⁹¹ AL. P. Nelson & Mel R. Jones 2000, 151.

⁹² Fredr. J. Lindström, ”Havaintoja filmien tarkastajana. Taidetta valkealla kankaalla”, *Maailma* toukokuu (1921), 464.

⁹³ Päätösasiakirja 11272, 6.5.1921. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; *AFI Catalog of Feature Films* -tietokanta.

⁹⁴ Päätösasiakirja 11677, 10.4.1922. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁹⁵ Thomas J. Saunders 1994, 96.

välitekstit sekä suomalaisiin että ulkomaisiin elokuviin. Hänen mukaansa ”[m]ykkäelokuvien välitekstien kuvaukset [...] olivat 1920-luvulla laboratoriodien varmin tulonlähde”,⁹⁶ mistä voi päätellä, ettei maassa kehitetty ulkomaisten elokuvien negatiiveja. Luultavaa on, että ainakin joissain tapauksissa elokuvat tuotiin maahan vanhoina kopioina. Sellaisia voi päätellä saadun verrattain halvalla, mikä varmasti houkutteli levittäjiä ja esittäjiä, monet hyvät elokuvat kun olivat uusina kopioina liian kalliita. Erkki Karu kertoo vuonna 1923 tehdyssä haastattelussa näin: ”[p]ienen asukaslukumme ja huonon valuuttamme takia on ollut hyvin vaikeata saada tänne hankituksi ensiluokkaisia ulkolaisia taidefilmejä. Ne on tähän asti kaikki täydytty hankkia pääasiassa Ruotsin kautta”.⁹⁷ Lausunnosta voi päätellä, että kopioita hankittiin ainakin ruotsalaisilta välittäjiltä.⁹⁸

Vielä vuoden 1910 paikkeilla yhdysvaltalaisia elokuvia oli maahantuotu verrattain nopeasti. Vuoden 1909 maaliskuussa esimerkiksi *Karjalassa* mainostettiin elokuvan *Antonius ja Cleopatra* olevan ”[t]odellisesti taiteellinen filmi.”⁹⁹ Kyseessä lienee William Shakespearen näytelmään perustuva Vitagraph Company of American tuottama ”laatuelokuva” (*quality film*) *Antony and Cleopatra*, joka sai Yhdysvalloissa ensi-iltansa marraskuussa vuonna 1908.¹⁰⁰ Laatuelokuvat olivat oman aikansa taide-elokuvaa. Vitagraph Company of America tuotti paljon laatuelokuvia ranskalaisten Film d’Art -elokuvien innoittamana kohottaakseen mainettaan sekä elokuva-alan arvostusta.¹⁰¹ *Antonius ja Cleopatra* ei ollut poikkeus, vaan muitakin laatuelokuvia maahantuotiin muutaman kuukauden viiveellä.¹⁰² Suomessa näiden elokuvien mainonnassa korostettiin laajalti poikkeuksellisuutta ja erinomaisuutta. *Sosialistissa* esimerkiksi kerrotaan, että *Mooses (The Life of Moses, 1909)* on Madison C. Petersin ”jumaluusopintotohtorin, historioitsijan ja muinaistutkijan kokoonpanema mukaelma”, joka on ”kaiken yläpuolella, mitä kinematografia tähän asti on esittänyt, niin hyvin näytettäväksi, niin historialliseksi joka suhteessa, niin taidokkaaksi kaikissa erikoisuuksissa, on tri Peters sen kyennyt tekemään”.¹⁰³ Nähtävästi maahantuontiin alkoi kasvaa amerikkalaisten siirtyessä tuottamaan kokoillan elokuvia. Tämän puolesta todistaa esimerkiksi se, että yksi aikansa merkittävimmistä raamatullisista elokuvista *Från krubban till korset (From Manger to the Cross, 1913)* esitettiin Suomessa vasta vuonna 1915.¹⁰⁴ Toki kaiken taustalla vaikutti myös maailmansota, jonka puhkeaminen hidasti elokuvien maahantuontia.

Kaikki kaksikymmentäluvun taitteen Suomessa nähdyt Hollywood-elokuvat eivät kuitenkaan olleet vanhoja. Kuten sanottu, Hollywoodissa kokoillanelokuvien rinnalla tuotettiin kaiken aikaa lyhyempiä elokuvia. Niitä tuotiin Suomeen huomattavasti lyhyemmällä viiveellä, koska ne olivat merkittävästi halvempia. Esimerkiksi sarjaelokuvia tarkastettiin toistuvasti alle kahden vuoden viiveellä. Vuoden 1921 marraskuussa tarkastettiin 15-

⁹⁶ Esko Töyri 1978, 185 ja passim.

⁹⁷ ”Valkoisen kankaan taiteilijoita Porvoossa filmaamassa”, *Uusimaa* 25.7.1923, *Nummisuutarien* (1923) leikekansio, KAVA.

⁹⁸ Päätelmää tukee sekin, että Valtion filmitarkastamon päätösasiakirjojen ohessa on paljon ruotsinkielisiä käsiohjelmaa, jotka on painettu Tukholmassa.

⁹⁹ Viipurin Biografi-Teatterin mainos, *Karjala* 17.3.1909, 1.

¹⁰⁰ *IMDb*-tietokanta.

¹⁰¹ William Uricchio & Roberta E. Pearson 1994, passim.

¹⁰² Luultavasti Fredr. J Lindström olisi pitänyt niitä tuon ajan parhaina amerikkalaisina elokuvina.

¹⁰³ Biografi-Teatterin mainos, *Sosialisti* 22.2.1910, 1.

¹⁰⁴ ”Olympia.”, *Biografidning* 5 (1915), 10.

episodinen *Unohdettu kaupunki* (*The Lost City*), joka oli valmistunut vuonna 1920 ja saanut ensi-iltansa saman vuoden tammikuussa.¹⁰⁵ Käytännössä episodit vastasivat keloja. Monia yhdysvaltalaisia yksi- ja kaksikelaisia elokuvia tarkastettiin paljon kokoillanelokuvia lyhyemmällä viipeellä. Vuonna 1917 valmistunut kaksikelainen Charles Chaplinin -elokuva *Kun Charlie tuli ”heränneeksi” eli Chaplin poliisina* (*Easy Street*), joka sai yhdysvalloissa ensi-iltansa saman vuoden tammikuussa, tarkastettiin Suomessa elokuussa vuonna 1918.¹⁰⁶ Yhdysvaltalaiset kolmekelaiset elokuvat olivat Suomessa yksi- ja kaksikelaisia elokuvia harvinaisempia, johtuen niiden hankalasta sovittavuudesta elokuvateattereiden ohjelmistoihin, esittäjät kun saattoivat mieltää ne yhtäläillä liian pitkiksi kuin liian lyhyiksi: ne olivat liian pitkiä sopiakseen hyvin monesta elokuvasta koostuvaan ohjelmaan ja toisaalta liian lyhyitä toimiakseen omillaan.¹⁰⁷ Pituus oli erityisen hankala tasatunnein alkavien elokuvaesitysten kannalta. Kolmekelaisia elokuvia kuitenkin maahantuotiin parin vuoden viipeellä, jonka aikana hinnat laskivat. Esimerkiksi vuoden 1916 kesäkuussa Yhdysvalloissa ensi-illan saanut *The Melody of Love* tarkastettiin Suomessa nimellä *Kärlekens symfoni* helmikuussa vuonna 1918.¹⁰⁸

Toisin kuin Yhdysvalloista, monista Euroopan maista maahantuotiin kokoillan elokuvia lyhyellä viipeellä. Esimerkiksi Victor Sjöströmin vuonna 1919 valmistunut elokuva *Ingmarin pojat* (*Ingmarssönerna*) tarkastettiin Suomessa vain pari kuukautta sen Ruotsin ensi-illan jälkeen.¹⁰⁹ Vastaavalla viipeellä tarkastettiin myös Mauritz Stillerin vuonna 1919 valmistunut elokuva *Arne-herran rahat* (*Herr Arnes pengar*).¹¹⁰ Monet saksalaiset elokuvat esitettiin Suomessa noin vuoden viipeellä, esimerkiksi Ernst Lubitschin teokset *Madame Dubarry* (1919) ja *Anna Boleyn* (1920).¹¹¹ Yhdysvaltalaisen ja eurooppalaisten elokuvien maahantuontitilanne oli siis kaksikymmentäluvun taitteessa pahan kerran vinoutunut. Hollywood kilpaili katsojien suosiosta ja arvostuksesta uusien eurooppalaisten elokuvien kanssa ennen kaikkea vanhoilla kokoillan elokuvilla sekä halvoilla yksi-, kaksi- ja kolmekelaisilla elokuvilla. Eurooppalaisten elokuvien hinta-laatu-suhde oli parempi kuin yhdysvaltalaisen.

Hollywood-elokuvat elokuvaohjelmistojen pysyvänä enemmistönä

Vuosina 1923–1929 Hollywood-elokuvia tarkastettiin enemmän kuin kaikkia muita elokuvia yhteensä. Vuosi 1924 oli yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonnin huippuvuosi. Tuolloin ne kattoivat peräti 74 prosenttia kaikista Valtion filmitarkastamon tarkastamista elokuvista. Samana vuonna Hollywood-elokuvat levittäytyivät myös Saksan elokuvamarkkinoille. Vuosina 1924–1929 myös Saksassa esitettiin enemmän yhdysvaltalaisia kuin saksalaisia elo-

¹⁰⁵ Päätösasiakirja 11420, 2.11.1921. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; *IMDb*-tietokanta.

¹⁰⁶ Päätösasiakirja 9403, päiväys epäselvä. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; *IMDb*-tietokanta.

¹⁰⁷ Ben Singer 2004, 84.

¹⁰⁸ Päätösasiakirja 9241, 6.2.1918. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁰⁹ Kari Uusitalo teoksessa *Robin Hood* 1984, 175–176.

¹¹⁰ *Ibid.*, 199.

¹¹¹ *Elonet*-tietokanta.

kuvia.¹¹² Hollywood oli saanut ylliotteen Saksan elokuvateollisuudesta ja se näkyi myös Suomen elokuvateatterien ohjelmistoissa. Taulukko 4 on laadittu Valtion filmitarkastamon päätösasiakirjojen pohjalta. Siitä selviää Hollywood-elokuvien määrällisen aseman kehitys Suomen elokuvamarkkinoilla vuosina 1923–1929.

Taulukko 4

Vuosi	Hollywood-elokuvia	Tarkastuspäätöksiä	% kokonaismäärästä
1923	272	475	57,2
1924	360	485	74,2
1925	341	530	64,3
1926	281	514	54,6
1927	427	670	63,7
1928	359	618	58,0
1929	460	766	60,0

Vuosina 1918–1929 tarkastettujen Hollywood-elokuvien määrät osoittavat selvästi, että Suomen elokuvatarjonta amerikkalaistui kaksikymmentäluvulla. Saksan elokuvateollisuuden alamäen alettua yksikään maa ei enää kyennyt kilpailemaan Hollywoodin kanssa maamme elokuvamarkkinoiden määrällisestä hallinnasta.

Vuonna 1923 Valtion filmitarkastamon tarkastamien Hollywood-elokuvien keskimääräinen pituus oli noin 1200 metriä, mikä vastaa neljäkelaista elokuvaa. Vaikka Hollywoodista tuotiin läpi kaksikymmentäluvun eri pituisia elokuvia, nähtiin Suomessa nyt paljon yhdysvaltalaisia kokoillan elokuvia. Vuodesta 1924 vuoteen 1929 maahantuotujen Hollywood-elokuvien tarkastusasiakirjoihin merkittyjen pituuksien keskiarvo liikkui 1300 ja 1500 metrin välillä.¹¹³ Erot ovat huomattavia verrattuna vuosikymmenen taitteen tilanteeseen. Hollywood-elokuvien vahva määrällinen asema Suomen elokuvamarkkinoilla ei siis selity yksi- ja kaksikelaisten elokuvien suurella määrällä, vaan maahan tuotiin ennen kaikkea yhdysvaltalaisia kokoillan elokuvia.

Jotkut aikalaiset tiesivät, että kaksikymmentäluvun taitteessa esitetyt yhdysvaltalaiset kokoillanelokuvat olivat monta vuotta vanhoja. Vuosikymmenen puolivälissä he havahtuivat siihen, että Hollywood-elokuvien maahantuontiviive oli lyhentynyt merkittävästi. Tulkintaa puoltaa nimettömäksi jätettyneen kirjoittajan lehtijuttu, joka julkaistiin *Ylioppilaslehdessä* vuonna 1924:

Mikä nautinto onkaan ollut nähdä vihdoinkin amerikkalaisia tuotteita suorastaan uutuuttaan kosteina, tarvitsematta enää peljätä näkevänsä jo kuolleitten ihmisten kummittelevan silmissään, katsella neljä vuotta sitten viimeistä huutoa olleita pukuja tai kokea katkeraa pettymystä ennakkotietojen sädekehän ympäröineen teoksen nähdessään – siksi, että kehitys on kulkenut (ja millä jättiaskeleilla filmi-

¹¹² Thomas J. Saunders 1994, 54.

¹¹³ Pituuksien mediaani kasvoi tasaisesti 1300 metristä 1800 metriin.

maailmassa!) eteenpäin ja eilinen kukka on tänään kuihtunut ruoho, joka armotta tulee heitetään.

Se aika on mennyt. Premiäarit sattuvat yhteen Tukholmassa tai Pariisissa olevien kera. Tuntee kuuluvansa Eurooppaan – filmisuh-teet sellaisen nykyään määräävät.¹¹⁴

Kuten kirjoituksesta ilmenee, kyse oli nimenomaisesti Länsi-Eurooppaan kuulumisesta. Vuonna 1929 ilmestyneessä omaelämäkerrallisessa matka-kertomuksessaan *Yksinäisen miehen juna* Mika Waltari toistaa vastaavan ajatuksen kohtauksessa, jossa minäkertoja katselee Sofiassa yhdysvaltalaisia elokuvajulisteita ja mainitsee, että ”elokuviissa on vanhoja, rikkinäisiä filme-jä”.¹¹⁵ Suomessa näin ei ollut, vaan sekä vanhoista että rikkinäisistä elokuvista oli suurilta osin päästy.

Maahantuontiviiveen kaventuminen puoltaa Kristin Thompsonin tul-kintaa Hollywood-elokuvien hintojen laskusta kaksikymmentäluvun alussa. Umpeen maahantuontiviive ei kuitenkaan ollut kuroutunut, vaikka *Ylioppi-laslehd*en kirjoittaja luonnehtiikin näkemäänsä elokuvia uutuuttaan kosteiksi. Tällä hän viittaa noin vuoden maahantuontiviiveeseen. Esimerkiksi vuonna 1922 valmistunut Norma Talmadgen tähdittämä elokuva *Ikuinen liekki* (*The Eternal Flame*) tarkastettiin tammikuussa vuonna 1924.¹¹⁶ Yhdysvalloissa elokuvan ensi-ilta oli ollut vuoden 1922 syyskuussa.¹¹⁷ Vastaavalla viipeellä tarkastettiin moni muukin yhdysvaltalainen kokoillan elokuva, esimerkiksi *Sukunsa sankari* (*Tol'able David*, 1921).¹¹⁸ Kaikkea ei kuitenkaan nähty näin lyhyellä viipeellä. Esimerkiksi Harold Lloyd -komedia *Det är sjömannens liv* (*A Sailor-Made Man*), joka sai Yhdysvalloissa ensi-iltansa vuoden 1921 jou-lukuussa, tarkastettiin Suomessa vasta vuoden 1924 tammikuussa.¹¹⁹ Ly-himmillään Hollywood-elokuvien maahantuontiviive oli muutaman kuukau-den mittainen. Charles Chaplinin *Sirkus* (*Circus*) tuli Yhdysvalloissa ensi-iltaan tammikuussa 1928 ja se tarkastettiin Suomessa jo saman vuoden maa-liskuussa.¹²⁰ Samana vuonna moni yhdysvaltalainen kokoillanelokuva tarkas-tettiin tavanomaisella vuoden viipeellä, esimerkiksi F. W. Murnaun elokuva *Auringonnousu* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927).¹²¹ Hollywood-elokuvien maahantuontiviive oli lyhentynyt merkittävästi kaksikymmentälu-vun taitteen tilanteesta, muttei vakiintunut. Eri elokuvat tuotiin Suomeen eri mittaisella viipeellä. Luultavasti viipeeseen vaikuttivat monet seikat aina elo-kuvien hinnoista ja Hollywood-studioiden vaatimuksista suomalaisten yleisö-jen oletettuun kiinnostukseen. Yhdysvaltalaiset elokuvastudiot halusivat kaupata monta elokuvaa kerralla, suomalaiset levittäjät ja esittäjät taas mieli-vät tarkkailla elokuvien menestystä Euroopan eri kaupungeissa ennen kaup-

¹¹⁴ ”Filmikronikka”, *Ylioppilaslehti* 21 (1924), 334.

¹¹⁵ Mika Waltari 2008, 119.

¹¹⁶ Päätösasiakirja 12482, 10.1.1924. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹¹⁷ *AFI-Catalog of Future Films* -tietokanta.

¹¹⁸ Päätösasiakirja 12511, 26.1.1924. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; *AFI-Catalog of Future Films* -tietokanta.

¹¹⁹ Päätösasiakirja 12493, 17.1.1924. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; *AFI-Catalog of Future Films* -tietokanta.

¹²⁰ Päätösasiakirja 14846, 22.3.1928. Fc:32 Päätösasiakirjat 1927–1928. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; *AFI-Catalog of Future Films* -tietokanta.

¹²¹ Päätösasiakirja 15140, 24.9.1928. Fc:33 Päätösasiakirjat 1928. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA; *AFI-Catalog of Future Films* -tietokanta.

pojen tekemistä.¹²² Kaksikymmentäluvun taitteen suomalaista elokuvakulttuuria leimasi Hollywood-elokuvien kilpailu saksalaisten kanssa enemmistöasemasta. Vuosikymmenen loppua taas leimasi Hollywood-elokuvien määrällinen ylivalta Suomen elokuvamarkkinoilla ja teosten maahantuonti aiempaa lyhyemmällä viipeellä.

¹²² Tulkintaa puoltaa se, että kokoillan elokuvien lehtimainoksissa painotettiin toistuvasti elokuvien maailmalla saavuttamaa menestystä.

AMERIKKALAISTUMISEN PARTAALLA (1918–1922)

ENSILUOKKAISIA JA TAVANOMAISIA HOLLYWOOD-ELOKUVIA

Mykkäkauden Suomessa esitettyjen Hollywood-elokuvien yleisönsuosion arvioiminen on vaikea tehtävä, sillä aikakaudelta ei ole säilynyt laajalti yksittäisten elokuvien lipunmyyntitietoja. Selvää kuitenkin on, että elokuvissa käytiin paljon. Jaakko Keto esittää, että vuonna 1920 maassa oli 2.48 elokuvissakäyntiä henkeä kohden, mutta vuonna 1929 jo 3.36.¹ *Filmiäitassa* todetaan, että ”suuri yleisö on tottunut pitämään eläviäkuvia melkein yhtä välttämättömänä kuin jokapäiväistä leipää”.² Elokuvien maahantuontimäärien pohjalta voi tulkita, että kaksikymmentäluvun taitteessa saksalaiset ja yhdysvaltalaiset elokuvat olivat suomalaisten mieleen, sillä näissä maissa tuotetut teokset kilpailivat enemmistöasemasta Suomen elokuvamarkkinoilla. On silti mahdollista, että monet suositut nimikkeet olivat peräisin elokuvamaista, joista teoksia tuotiin vähemmän, vaikka Ruotsista. Siitä päätellen, että Suomessa nähtiin vuosina 1923–1929 enemmän Hollywood-elokuvia kuin kaikkia muita elokuvia yhteensä, yhdysvaltalaisen elokuvien suosiolle rakentui vakaa perusta juuri kaksikymmentäluvun taitteessa. Kehitys oli käynnistynyt jo autonomian ajalla, jolloin yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonti alkoi.

Hollywood-elokuvien yleisönsuosiota ja teoksiin liitettyjä merkityksiä arvioitaessa huomio tulee kohdistaa myös erimaalaisten elokuvien asemaan suomalaisessa elokuvakulttuurissa. Tämä auttaa ymmärtämään kontekstia, jossa Hollywood-elokuvat kilpailivat katsojista ja arvostuksesta. Autonomian ajalla Suomessa esitettiin monissa eri maissa tuotettuja elokuvia. Suomalaisen on päätelty pitäneen niin tanskalaisista, venäläisistä kuin yhdysvaltalaisistakin elokuvista.³ Esimerkiksi vuosina 1915 ja 1916 julkaistuissa elokuvalehdissä *Biograafilehti/Biograf tidning* ja *Bio* hämmästeltiin toistuvasti venäläisten näyttelijöiden syvää tunnelmaisua ja vähäeleistä näyttelemistä.⁴ Näyttää siltä, että venäläisille elokuville olisi riittänyt kysyntää vielä Suomen itsenäistyttyä, jolloin niiden maahantuonti hiipui. Vuonna 1920 Valtion filmi-tarkastuslautakunta uudelleentarkasti teoksen *Sinun rankaisemasi (Toboj kaznennye, 1917)*. Sen käsiohjelmassa lukee näin:

Koska suuri osa yleisöä on hartaasti toivonut jälleen saavansa nähdä venäläisiä filmejä on tämän viikon ohjelmaan otettu viimeinen, suosittu Haritonoff tehtaan filmeistä, jossa pääosan esittää kuuluisa ja suosittu näyttelijätär Wera Holodnaja. Hänen näyttelemisensä on siksi arvossa pidettyä ettei se mainitsemista kaipaa. Toisen pääosan esittää Wladimir Maxinoff, jonka arv. Yleisö on nähnyt jo aikaisemmin esitetyissä suurissa filmeissä. [...] Koska luultavaa on ettemme

¹ Jaakko Keto 1974, 64.

² ”Suomalaisen elokuvateollisuuden edellytykset”, *Filmiäitaa* 3 (1922), 42.

³ Outi Hupaniitti 2009, 49–82; Sven Hirn 1991, 196; Markku Nenonen 1999, 94–97.

⁴ Lauri Piispa 2009, 33.

hyvin pitkään aikaan voi hankkia venäläisiä filmejä on tämä viimeinen tilaisuus nähdä yllämainitut filmitaiteilijat esiintyvän ”valkoisella kankaalla”.⁵

Mainosmainen teksti puoltaa tulkintaa, että venäläiset elokuvat olivat arvostettuja juuri näyttölemisen tähden. Tsaarinajan venäläisten elokuvien kestävä suosioiden ja suuren arvostuksen puolesta todistavat muutkin esimerkit. Vuonna 1921 *Filmiaitan* lukijaosastolle kirjoittanut ”Neiti Julie” kysyi, josko joku lehden lukijoista tietäisi, kuinka Vera Holodnaja, Vladimir Maximov ja Vitold Polanski olivat selvinneet lokakuun vallankumouksesta.⁶ Tunnetut venäläiset näyttelijät olivat tehneet ainakin kyseiseen katsojaan syvän vaikutuksen. *Filmiaittaan* toistuvasti kirjoittanut Lauri Kuoppamäki, opetuselokuviin perehtynyt spesialisti ja Kotimaisen Työn Liiton esimies, muistelee näin:

Kun saksalaiset filmit sodan aikana meillä olivat tyyten kielletyt, aiheuduttiin turvautumaan myöskin Venäjän filmimarkkinoihin. Ja jos me olemme saaneet Venäjältä jotain hyvääkin, niin on se lähinnä saatu taiteen alalla. Ollaksemme objektiivisia, on meidän todettava, että monet venäläisistä filmeistä olivat parasta, mitä siihen saakka oli tuotettu. Ne eivät yleensä olleet keinotekoisesti konstruoituja, eikä elämä niissä liikkunut Patjomkinin kulissien puitteissa, vaan sai niissä tutustua palaan sen kansan korutonta elämää, usein kurjaakin elämää, missä olivat luodut.⁷

Koska aikalaiset kokivat, että erimaalaiset elokuvat poikkesivat toisistaan, on luultavaa, että eri maissa tuotetuilla elokuvilla oli omat ihailijansa.

Kaksikymmentäluvun taitteessa suomalainen elokuvakulttuuri oli suurten muutosten kourissa, kuten koko yhteiskunta. Aiemmin suurissa määrin maahantuotuja ranskalaisia elokuvia nähtiin enää vähän, kun taas yhdysvaltalaisen ja saksalaisten elokuvien markkinaosuudet kasvoivat. Koska monet eurooppalaiset elokuvat olivat olleet sekä suosittuja että arvostettuja, on luultavaa, etteivät kaikki olleet kehityksestä mielissään, vaan monimuotoisuudelle olisi ollut kysyntää. Lauri Kuoppamäki muistelee tilannetta *Filmiaitassa* ilmestyneessä tekstissä:

Ellei samanaikaisesti olisi saanut lujaa jalansijaa sellainen todellinen taidefilmi, jota varsinkin Ruotsin filmituotanto on edustanut, olisivat nämä pröystäilevät, useimmiten meidän kansalliselle olemuksellemme tuiki vieraat amerikkalaiset ylellisyysdraamat vie-roittaneet loputkin sivistyneistömme filmistä.⁸

Viittaamalla ”sivistyneistön” yhdysvaltalaisiin elokuvaan kohdistamaan paheksuntaan, Kuoppamäki esittää epäsuorasti, että yhdysvaltalaiset elokuvat kiinnostivat etupäässä työväestöä ja lapsia. Kuoppamäki samastaa tässä ja muissa kirjoituksissaan maahantuotujen Hollywood-elokuvien enemmistön ”ylellisyysdraamoihin”, mikä on harhaanjohtavaa. Hän ei ota huomioon yhdysvaltalaisen elokuvien moninaisuutta. On luultavaa, että yleisönsuosio ja

⁵ Päätösasiakirja 9923, 2.4.1919. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvataarkastamon arkisto, KA.

⁶ ”Neiti Julie”, ”Voiko joku sanoa...” *Filmiaitassa* 3 (1921), 44.

⁷ ”L. Kki”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä III”, *Filmiaitta* 17 (1925), 298.

⁸ Ibid., 299.

arvostus jakautuivat epätasaisesti erilaisten Hollywood-elokuvien kesken. Näin voi olettaa jo sen takia, että Hollywood-studiot myivät elokuviaan Suomeen ”kytkeykauppana” (*block booking*). Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että maahan tuotiin myös sellaisia Hollywood-elokuvia, joista levittäjät ja esittäjät eivät olleet kiinnostuneita. Kuoppamäki kiteyttää asian *Filmiaitassa* julkaisutussa kirjoituksessaan seuraavasti: ”Joka ei osta amerikkalaiselta filmiagenttilta koko kokoelmaa yhdeksi tarjoukseksi määrättyjä filmejä, ei saa yksityisiä ensiluokkaisiakaan käytettäväkseen. Ja niin on pakko miltei aina ostaa suoraan vastenmielistä hyvän keralla.”⁹ Richard Koszarski kertoo, että suurilla budjeteilla tuotetut elokuvat, joiden pääosissa esiintyy tunnettuja tähtiä, olivat maailmalla kaikkein kysytyimpiä. Studiot myivät vaatimattomampia elokuviaan näihin kytkettyinä.¹⁰ Yhdysvalloissa on viitattu erilaisilla käsitteillä elokuviin, joiden tuottamiseen studiot uhrasivat huomattavia voimavaroja ja resursseja. Vaikka jotkut käsitteet olivat tuotantokategorioita (*special, superspecial*), ne olivat muiden käsitteiden (*big picture*) ohella yleisessä käytössä.¹¹ Tällaisia elokuvia tuotettiin vähän ja ne erottuivat muista erityisyydellään. Se, mitä tämä erityisyys oli, vaihteli elokuvasta toiseen, mutta huomattavalla sijalla olivat suositut tähdet ja erinomainen näyttämöllepano. Tässä tutkimuksessa näitä yhdysvaltalaisia elokuvia, joista suomalaiset levittäjät, esittäjät ja oletettavasti myös katsojat olivat ensisijassa kiinnostuneita, kutsutaan Kuoppamäkeä mukaillen ”ensiluokkaisiksi elokuviksi”. Kyseessä on tuontielokuvakenttää jäsentävä aikalaisluonnehdinta.

Elokuvaliiketoimintaa tutkimatta on vaikea arvioida edes suurpiirteisesti, missä määrin Suomeen myytiin muunlaisia elokuvia ensiluokkaisiin kytkettyinä. Luultavasti määrät olivat huomattavia. Kytkeykauppakäytäntöön tukeutuen Hollywood-studiot näet myivät joihinkin maihin niin paljon elokuvia, ettei näissä toimineisiin elokuvateattereihin ollut jäädä esityspaikkoja edes paikallisille elokuville.¹² Koska Lauri Kuoppamäki toimi kaksikymmentäluvulla Kotimaisen Työn Liiton esimiehenä, hänen voi olettaa vastustaneen kytkeykauppakäytäntöä jo työnsä puolesta. Kuoppamäen kirjoitus puoltaa kuitenkin käsitystä, etteivät useimmat Suomeen tuodut Hollywood-elokuvat olleet ensiluokkaisia.¹³ Tässä tutkimuksessa näihin ei-ensiluokkaisiin Hollywood-elokuviin, joiden tuotantoihin studiot eivät uhranneet suuria voimavaroja ja resursseja, viitataan ”tavanomaisina elokuvina”. Esitellyt käsitteet auttavat mallintamaan ja hahmottamaan kaksikymmentäluvun suomalaista elokuvakulttuuria. Rajat ensiluokkaisten ja tavanomaisten elokuvien välillä eivät kuitenkaan ole itsestään selviä ja muuttumattomia, päinvastoin. Näyttää siltä, että monet maahantuodut tavanomaiset elokuvat olivat verrattain uusia ja ensiluokkaiset elokuvat vanhoja. Aikanaan ensiluokkaiset teokset saattoivat vaikuttaa sitä tavanomaisemmilta, mitä vanhemmiksi ne kävivät.

⁹ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

¹⁰ Richard Koszarski 1994, 71–72.

¹¹ Sheldon Hall & Steave Neale 2010, 2 ja passim.

¹² Andrew Higson & Richard Maltby 1999, 10.

¹³ Vastaavasti suurin osa käännettyä amerikkalaista kirjallisuutta oli nimenomaisesti viihdekirjallisuutta, joka Hanne Koiviston mukaan teki läpimurtonsa Suomessa juuri kaksikymmentäluvulla. Hanne Koivisto 1992, 50.

Ensiluokkaiset Hollywood-elokuvat keräävät arvostusta ja katsojia

Monet ensiluokkaiset Hollywood-elokuvat vaikuttavat olleen suurmenestyksiä. Aikalaiskirjoittelun perusteella tällainen oli kokoillan elokuva *Tohtori Jekyll'in ja Mr Hyden salaisuus* (*Dr. Jekyll & Mr. Hyde*, 1920), jonka Erik Estlander tarkastutti syyskuun 9. päivä vuonna 1921. Taide-elokuvaksi teosta ei kuitenkaan luokiteltu.¹⁴ Yhdysvalloissa vuoden 1920 maaliskuussa ensi-illan saanut elokuva nähtiin Suomessa vuoden 1921 lokakuussa eli verrattain lyhyellä viipeellä.¹⁵ Kyseessä on monessa suhteessa tyypillinen ensiluokkainen elokuva. Teoksen tuotti Famous Players-Lasky Corporation, joka oli erikoistunut kirjallisuussovituksiin, joita se valmisti ylempiluokkaisille katsojille, pyrkien kohottamaan elokuvaviihteen tasoa ja mainetta.¹⁶ Elokuvan pääosaa esittävä John Barrymore oli Yhdysvalloissa sekä suosittu että arvostettu tähti, jolla oli sekä teatteri- että elokuvataustaa.¹⁷ Tähten palkkaamisen ohella teoksen budjettia nostivat elokuvassa käytetty trikkikuvaus ja taidokas maskeeraus, joiden avulla Barrymore on saatu muuttumaan siloposkisesta tohtori Jekyll'stä hirviömäiseksi herra Hydeksi. Teoksen voi päätellä olleen kallis, mutta se hankittiin Suomeen lyhyellä viiveellä, koska sille osattiin odottaa menestystä.

Tohtori Jekyll'in ja Mr Hyden salaisuuden tarina oli aikalaiselle tuttu, sillä Robert Louis Stevensonin romaani, johon elokuva perustuu, julkaistiin Suomessa vuonna 1897 nimellä *Tohtori Jekyll ja Mr. Hyde: Kummallinen tapaus*.¹⁸ Romaani vaikuttaa olleen pidetty, sillä sen ja elokuvan välinen kytkös nousee esille *Filmiaitassa* julkaistussa elokuva-arvostelussa: ”Kappaleen pohjana on amerikkalaisen kirjailijan Robert Louis Stevenson'in kuuluisa romaani, joka vaikuttavaan jännitykseensä ja mystiikkaansa nähden on voittamaton”.¹⁹ Karmaisevaksi koettiin elokuvakin. *Iltalehden* ”P-i.” luonnehtii, että se on ”aivan sananmukaisesti hirveän amerikkalaisen mielikuvituksen tuote, joka vaatii aamupäivälläkin nähtynä katsojalta vankat hermot. Tapaukset liikkuvat paitsi kaameudessa, vähän muissakin suhteissa esittämisen mahdollisuuden äärimmäisillä rajoilla”.²⁰ Koskaa romaani oli suosittu, elokuvan saattoi olettaa vetävän hyvin katsojia. Teoksen poikkeuksellisuudesta maahantuotujen Hollywood-elokuvien joukossa ja sen saamasta laajasta huomiosta todistaa se, että teosta mainostava kuva julkaistiin *Suomen Kuvalehden* kansikuvana.²¹ Olipa kyseessä maksullinen mainos tai ei, ilmiötä tulee pitää huomattavana, sillä vielä vuonna 1921 elokuva-aiheet kansikuvat olivat *Suomen Kuvalehdessä* harvinaisia.

Filmiaitassa julkaistut lehtijutut ja yleisönosastokirjoitukset osoittavat, että *Tohtori Jekyll'in ja Mr Hyden salaisuus* oli menestys niin elokuva-arvostelijoiden kuin katsojien keskuudessa. Elokuva-arvostelijat kiinnittivät aivan erityistä huomiota näyttelijäsuorituksiin, mikä oli tyypillistä.²² Lehden

¹⁴ Päätösasiakirja 11371, 9.9.1921. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁵ IMDb-tietokanta; *Elonet*-tietokanta.

¹⁶ Sumiko Higashi 1994, 1.

¹⁷ Gaylyn Studlar 1996, 98.

¹⁸ *Fennica: Suomen kansallisbibliografia*.

¹⁹ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 3 (1921), 41.

²⁰ ”P-i.”, ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 10.10.1921, 4.

²¹ *Suomen Kuvalehti* 42 (1921), kansi.

²² Katso ”U. H.”, ”Rakkauden kaikkivalta”, *Uusi Suomi* 12.11.1922, elokuvan *Rakkauden kaikkivalta* – *Amor omnia* (1922) leikekansio.

nimettömänä esiintyvä kriitikko esittelee John Barrymoren roolisuoritukselta seuraavin sanoin:

Barrymoren näytteleminen on taitavinta mitä koskaan on nähty. Tuntuu likipitään uskomattomalta, että tri Jekyll ja Mr Hyde ovat saman henkilön esittämät. Ilkeys ja irstaisuus Mr Hyden olennossa tulee ilmi sellaisella taiturimaisuudella, että moisen tulkinnan täytyy perustua perusteellisiin sielutieteellisiin tutkimuksiin. Kouristuskohaukset on esitetty suorastaan kauhistuttavalla realismilla. – Martha Mansfield Millicentin osassa antaa meille kuvan viattomuudesta ja kauneudesta, joka niin sievästi sopii yhteen tri Jekyll'in ylevän olennon kanssa, mutta johon nähden Mr Hyden irstaisuus tulee sitäkin suuremmalla räikeydellä esitetyksi. Kappale on viehättävän mielenkiintoinen, mutta vaatii katsojaltaan vahvat hermot.²³

Barrymoren taidot tekivät vaikutuksen myös *Filmiaitan* lukijoihin. Lehden seuraavassa numerossa julkaistiin lukijoiden keskustelulle varatulla palstalla seuraavanlainen kysymys: "Onko John Barrymore esiintynyt muissakin filmiosissa kuin Tri Jekyll'in ja Mr Hyde'in osissa?"²⁴ Kysymyksen laatinut lukija käyttää nimimerkkiä "Mr Hyde". Hän kuului selvästi elokuvan ihailijoihin. "Mr Hyde" ei ollut mielipiteineen yksin, sillä *Filmiaitassa* muisteltiin vuonna 1922, kuinka suosituksi elokuva osoittautui.²⁵ Paljon elokuvan suosiosta kertoo *Iltalehdessä* julkaistu arvostelu: "Scala on saanut alkavan viikon ohjelmakseen jo viikkokausia vuoroin eri teattereissa esitetyn 7-osaisen filmiromaanin 'Toht Jekyllin salaisuus'. Tämä kuva ei enää suosituksia kaipaa."²⁶ Selvää on, että *Tohtori Jekyll'in ja Mr Hyden salaisuus* vetosi moniin suomalaisiin elokuva-arvostelijoihin ja katsojiin.

Yksin *Tohtori Jekyll'in ja Mr Hyden salaisuuden* pohjalta ei voi sanoa paljon ensiluokkaisten Hollywood-elokuvien asemasta yleensä, saattoihan kyseessä olla yksittäistapaus. On tärkeä selvittää, vetosivatko muutkin ensiluokkaiset Hollywood-elokuvat yhtä voimakkaasti aikalaisiin. Kysymystä voi lähestyä tarkastelemalla *Filmiaitassa* vuonna 1922 otsikolla "Biografiyleisön maku"²⁷ julkaistua tilastoa. Kyseinen tilasto, joka on liitetty alle otsikolla Taulukko 5, esittelee 18 eniten esitettyä elokuvaa ja niiden esitysviikkojen määrät vuosina 1917–1921 Helsingissä, maaseudulla ja yhteensä. Listattujen elokuvien voi päätellä olleen suosittuja. Kaikkia elokuvia ei pystytty tunnistamaan tätä tutkimusta tehtäessä. Alkuperäiset nimet, valmistusmaat ja -vuodet on lisätty taulukkoon, sikäli kun ne on kyetty selvittämään.²⁸ Taulukkoon tulee suhtautua suuntaa antavana, sillä *Filmiaitan* toimittaja luonnehtii keräämiään tietoja likimääräisiksi ja harhaanvieviksi. Hänen mukaansa selvitys perustuu "Helsingiläis-liikkeiden Suomen Biografi O. Y:n, O. Y. Maxim'in ja O. Y. Filmcentralen'in antamiin tietoihin. Adams'in Filmitoimisto ei sitävastoin [...] ole antanut pyytämiämme tietoja".²⁹

²³ "Filmiohjelmistosta", *Filmiaitta* 3 (1921), 42. Katso "P-i.", "Elävät kuvat", *Iltalehti* 10.10.1921, 4.

²⁴ "Mr Hyde", "Onko John Barrymore...", *Filmiaitta* 4 (1921), 60.

²⁵ "Filmiohjelmistomme", *Filmiaitta* 7 (1922), 116.

²⁶ "Elävät kuvat", *Iltalehti* 1.11.1921, 3.

²⁷ "Biografiyleisön maku", *Filmiaitan* Joulunumero (1922), 272.

²⁸ Tilaston nimettömäksi jäänyt laatija mainitsee, että listalla on kahdeksan saksalaista, kuusi amerikkalaista ja neljä ruotsalaista elokuvaa.

²⁹ "Biografiyleisön maku", *Filmiaitan* Joulunumero (1922), 272.

Taulukko 5

Esitettyjen viikkojen määrä
Helsingissä (H.), maaseudulla (M.), yhteensä (Y.)

Elokuva	Maa	Vuosi	H.	M.	Y.
Osteriprinsessa (Die Austerlitzprinzessin)	Saksa	1920	17	47	64
Untuvainen (Dunungen)	Ruotsi	1919	11	43	54
Juha (Johan)	Ruotsi	1921	11	39	50
Laulu tulipunaisesta kukasta (Sången om den eldröda blomman)	Ruotsi	1919	15	32	47
Naimisissa tai hirtetty	Yhdysvallat	?	9	38	47
Carmen	Saksa	1918	11	35	46
Madonna ja ruusupensas (Revelation)	Yhdysvallat	1918	8	37	45
Onnen mies	Yhdysvallat	?	8	37	45
Ihmeellinen seikkailu (The Wonderful Adventure)	Yhdysvallat	1915	7	38	45
Mikadon käskystä	Yhdysvallat	?	6	36	42
Unelmieni tyttö (The Girl of My Dreams)	Yhdysvallat	1918	10	30	40
Veritas vincit	Saksa	1919	9	23	32
Sumurum	Saksa	1920	7	24	31
Nimetön mies (Der Mann ohne Namen)	Saksa	1921	5	26	31
Balettityttö (Das Mädel vom Ballet)	Saksa	1918	7	24	31
Madame Dubarry	Saksa	1919	8	16	24
Katariina suuri (Katharina die Große)	Saksa	1920	5	17	22
Päivärinteen Synnöve (Synnöve Solbakken)	Ruotsi	1919	8	13	21

Vaikkei elokuvien esitysviikkoihin perustuva tilasto kerro paljon teosten varsinaisista katsojaluvuista, se puoltaa käsitystä, että monet Hollywood-elokuvat vetivät runsaasti katsojia ja niitä kannatti esittää viikosta toiseen. Kaikki tunnistetut yhdysvaltalaiset elokuvat ovat kokoillan elokuvia. Lisäksi useimmissa esiintyy tähti, mikä puoltaa niiden määrittelemistä ensiluokkaiseksi elokuviksi. *Naimisissa tai hirtetty* on Viola Danan tähdittämä elokuva, Alla Nazimova näyttelee pääosan elokuvassa *Madonna ja ruusupensas* ja *Ihmeellinen seikkailu* on William Farnum -elokuva. Sen sijaan *Unelmieni tytön* pääosassa nähdään vähemmän tunnettu naiskoomikko Billie Rhodes. Vuosina 1915–1918 hänet tunnettiin Yhdysvalloissa nimellä ”The Nestor Girl”,³⁰ hän kun esiintyi Nestor Film Companyn elokuvissa, mutta Yhdysvalloissa häntä ei pidetty isona tähtenä. Hän on tosin saattanut olla Suomessa hyvinkin suosittu. Se, että saksalaiset ja yhdysvaltalaiset elokuvat hallitsivat määrällisesti *Filmiatassa* julkaistua tilastoa, on omiaan puoltamaan käsityksiä näissä maissa tuotettujen elokuvien suosiosta. Tämän ohella on tärkeä huomata, että jotkut ruotsalaiset elokuvat menestyivät erittäin hyvin, vaikka

³⁰ Allrovi-tietokanta.

niiden maahantuontimäärät olivat vähäisiä saksalaisten ja yhdysvaltalaisien elokuvien rinnalla.

Vuonna 1921 *Filmiaitan* lukijat listasivat heidän keskusteluille varatuilla sivuilla parhaimpina pitämiään elokuvia. Useiden eurooppalaisten elokuvien ohella mainituiksi tulivat D. W. Griffithin ohjaamat teokset. Nimimerkkiä ”Biokärpänen” käyttänyt lukija esitti korkeatasoisiksi elokuvat *Kansakunnan synty* (*The Birth of a Nation*, 1915), *Suvaitsemattomuus* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916), *Katkenneita kukkasia* (*Broken Blossoms*, 1919) ja *Läpi myrskyn* (*Way Down East*, 1920).³¹ Koska teoksia ei ollut vielä esitetty Suomessa, on luultavaa, että hän oli nähnyt ne ulkomailla. Lukijoiden keskusteluun osallistunut ”Lars Kasper” kirjoittaa ruotsalaisista, saksalaisista ja yhdysvaltalaisista elokuvista näin:

Ne filmit, jotka yhtiöt nimittävät mestarfilmeiksi, ovat sangen lukuisia. On myös vaikea verrata toisiinsa eri maissa valmistettuja filmejä. Niin on Amerikka tähtifilmin maa, saksalaisten vahvin puoli on suurinmoinen näyttämöllepano, ruotsalaisille ansioksi on luettava loistava pienimpiin yksityiskohtiin ulottuva näyttämöohjaus. Mestari-teoksia kukin omassa ryhmässään ovat 1) *Erotikon*; 2) *Sumurum*; 3) *Miraakkelimies*.³²

Toisin kuin ”Biokärpäsen” mainitsevat D. W. Griffith -elokuvat, *Miraakkelimies* (*The Miracle Man*, 1919) oli esitetty Suomessa. Valtion filmitarkastuslautakunta hyväksyi sen julkisesti esitettäväksi marraskuussa 1920.³³ Teos oli Yhdysvalloissa ilmiömäisen suosittu ja arvostettu.³⁴ Se perustuu George M. Cohanin kirjoittamaan näytelmään, jonka pohjana on Frank L. Packardin romaani. Elokuvassa esiintyvät Thomas Meighan, Betty Compson ja Lon Chaney nousivat elokuvan suosion ja menestyksen myötä suureen maineeseen Yhdysvalloissa. Teosta voi pitää ensiluokkaisena tuotantona, mutta sen poikkeuksellisuutta tässä kategoriassa on syytä korostaa. *Miraakkelimies* on nimittäin verrattain pienen budjetin elokuva. Teoksen tuottanut Famous Players-Lasky halusi osoittaa, ettei sen tarvinnut maksaa suuria palkkoja suosituille tähdille, koska yhtiö pystyi tekemään tähtiä.³⁵ Asiasta kerrotaan teoksen suomalaisessa käsiohjelmassa näin:

”The miracle man” -filmissä ei esiinny yhtäkään tähteä mutta jokainen esiintyjä esittää osansa tavalla, joka ei anna aihetta pienimpiinkään muistutuksiin. Filmitaiteen vastustajille olisi ehkä hyötyä tämän filmin näkemisestä – se pakottaa heidät tunnustamaan että filmillä on mahdollisuuksia kohota samalle tasolle kuin puhenäyttämö ja kirjallisuus, näitten taiteenhaarojen parhaimmassa merkityksessä.³⁶

³¹ ”Biokärpänen”, ”Kysymys riippuu siitä...”, *Filmiaitta* 5 (1921), 77.

³² ”Lars Kasper”, ”Ne filmit, jotka...” *Filmiaitta* 5 (1921), 77.

³³ Päätösasiakirja 10972, 1.11.1920. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁴ Richard Koszarski 1994, 34.

³⁵ Karen Ward Mahar 2006, 169.

³⁶ Elokuvan *Miraakkelimies* uusintatarkastuspäätös 19.1.1922 (ei tarkastusnumeroa). Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

Roland af Hällström muistelee vuonna 1936 ilmestyneessä kirjassaan *Filmi – aikamme kuva*, että *Miraakkelimies* oli maahantuotujen Hollywood-elokuvien joukossa ”tavallista arvokkaampi” ja että siinä esiintyy ”erinomaisia näyttelijöitä.”³⁷ Kaiken muun ohella lausunto puoltaa tulkintaa ensiluokkaisten Hollywood-elokuvien suosiosta ja arvostuksesta. *Filmiaitan* lukijoiden keskustelu liikkui yleisemmällä tasolla heidän pohtiessaan erimaalaisten elokuvatuotantojen laatua. Kaikkein korkeimmalla elokuvataiteen arvioitiin olleen Ruotsissa, Saksassa ja Yhdysvalloissa.³⁸ Koska lukijat eivät perustele näkemyksiään sen tarkemmin, jää tulkinnanvaraiseksi, perustuiko arvostus muutaman hyvän elokuvan varaan vai tarkoittivatko he, että heidän listauksissaan maissa tuotettiin tasaisesti hyviä elokuvia. Ensiksi mainittu vaihtoehto on siksi todennäköinen, koska monissa elokuvakeskusteluissa käytettiin esimerkkeinä juuri ensiluokkaisia elokuvia.

**”Arvostelun murhaavin muoto on olla kokonaan puhumatta
huonoista filmeistä mitään”**

Hollywood kilpaili maailman elokuvamarkkinoilla ennen kaikkea nimikkeiden määrällä. Kytkeykauppa takasi, etteivät huonotkaan elokuvat jääneet studioiden hyllyille. Valtion filmitarkastamon tekemät päätökset osoittavat, että Yhdysvalloista maahantuotiin läpi kaksikymmentäluvun enimmäkseen tavanomaisia elokuvia. Tämä langetti varjon koko yhdysvaltalaisen elokuvateollisuuden ylle. Kaksikymmentäluvun taitteessa Suomessa esitettiin Hollywoodista ja sen tuotteista paljon kielteisiä mielipiteitä: kritikit eivät epäilleet paheksua studioiden toimintaa ja yhdysvaltalaisen elokuvan valtavirtaa. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa kirjoituksessa Lauri Kuoppamäki käsittelee tavanomaisia Hollywood-elokuvia antiamerikkalaiseen sävyyn:

Yhtä vaativaisia kuin olemme olleet kirjallisuuden alalla täysipainoisia ja lähinnä kotimaista vaatimaan, yhtä välinpitämättömiä olemme viime vuosiin saakka olleet meillä esitettyyn filmitaiteeseen nähden. Olemme surkuteltavalla naivisuudella sulattaneet melkein mitä tahansa, joittenkin merentakaisten, varsinkin amerikkalaisten rahamiesten tänne lähettämiä esityksiä. Meille tuntemattomien, useinkin moralisesti rappiolla olevien ja ainakin meidän tositarpeita tuntemattomien ihmisten varaan olemme jättäneet nuorisommekin kasvatuksen näin tehokkaan välineen avulla.³⁹

Kuoppamäen näkemyksessä Hollywood edustaa kaikkein huonointa elokuvaa. Vaikuttaa siltä, että hän koki Hollywood-elokuvien ilmentävän ja levittävän yhdysvaltalaisen kulttuurin huonoja piirteitä, joista Suomessa oli keskusteltu jo pitkään. Näitä olivat muun muassa materialismi, dollarinpalvonta, pinnallisuus, rikollisuus, väkivaltaisuus sekä siveettömyys.⁴⁰ Kuoppamäki ei ollut ainoa, joka piti Hollywood-tuotantoa heikkotasoisena. *Filmiaitan* nimettömänä pitäytyvä toimittaja viittaa AB Svensk Filmindustrin toi-

³⁷ Roland af Hällström 1936, 113.

³⁸ ”Filmiystävien keskustelua”, *Filmiaitta* 6 (1921), 92; ”Filmiystävien keskustelua”, *Filmiaitta* 7 (1921), 111.

³⁹ Lauri Mäkinen-Kuoppamäki, ”Hyvää filmitaidetta”, *Suomen Kuvalehti* 15 (1920), 364.

⁴⁰ Keijo Virtanen 1988, 331, 337.

mintaan todetessaan, että ”maailman johtavat filmyhtiöt [ovat] keskittäneet työnsä harvalukuisen, mutta laatuunsa nähden arvokkaaseen tuotantoon vastapainoksi sille joukkotuotannolle, joka aikaisemmin täytti markkinat keskinkertaisilla tuotteilla”.⁴¹ Luultavasti kirjoittaja viittaa ”joukkotuotannolla” nimenomaisesti Hollywood-studioihin, sillä näin voi hyvällä syyllä luonnehtia monia kytkeytyneitä myytyjä elokuvia.⁴² Fanny Davidson, jonka laatima lehtijuttu julkaistiin *Suomen Kuvalehdessä*, painottaa, että monet yhdysvaltalaiset ja saksalaiset elokuvat ovat ”tehdastuotteita”.⁴³ Toisin kuin Kuoppamäki, hän siis nostaa saksalaisen elokuvan heikkoudessa yhdysvaltalaisen rinnalle. Elokuva-arvostelijat ja kulttuurivaikuttajat olivat sillä kannalla, että Suomeen tuotiin kaikkein huonoimmat elokuvat juuri niistä maista, joista elokuvia tuotiin kaikkein eniten. Saksalaisia ja yhdysvaltalaisia elokuvia erotti kuitenkin se, että viimeksi mainittuja paheksuttiin selvästi enemmän, useammin ja kärkevämminkin. Käsitys, että Hollywood-elokuvat ovat tehdastuotteita, osoittautui pitkäikäiseksi, mitä vastoin saksalaisia elokuvia luonnehdittiin vain harvoin liukuhihnalla tuotetuiksi. ”Koko filmiteollisuus [...] Amerikassa standardisoitiin, missä se suinkin vain kävi mahdolliseksi, samaan tapaan kuin oli tehnyt esim. Ford autojensa valmistuksessa”,⁴⁴ Kuoppamäki esittää *Filmiaitassa* vuonna 1925 julkaistussa kirjoituksessaan.

Vaikka moni elokuvakirjoittaja paheksui tavanomaisia Hollywood-elokuvia ja studioiden toimintaa, yksittäiset teokset saivat osakseen etupäässä positiivista julkisuutta. Levittäjien ja esittäjien mainoksissa ja käsiohjelmissa korostetaan yksinomaan Hollywood-elokuvien hyviä puolia. Yleisaikakauslehdissä Hollywood-elokuvista kirjoitettiin harvoin, kuten elokuvista yleensä, mutta lähes poikkeuksetta positiiviseen sävyyn. Hollywood-elokuvien osakseen saama huomio kohosi uuteen huippuun vuoden 1921 lopulla, jolloin Suomessa alettiin julkaista elokuvalehteä *Filmiaitta* ja sen ruotsinkielistä sisarjulkaisua *Filmrevyn*. Lehdissä ilmestyi paljon Hollywood-elokuvien mainoksia, esittelyjä ja arvosteluja sekä novellimaaisia juonikuvauksia. Huomiota kiinnitettiin myös studioihin, elokuvatahtiin ja moniin muihin yhdysvaltalaisiin elokuviin liittyneisiin ilmiöihin. Negatiivisia elokuva-arvosteluja elokuvalehdissä ei julkaistu käytännössä lainkaan. Kyse oli elokuvapoliittisesta linjauksesta. *Filmiaitan* toimituskunta esittelee toimintaperiaatettaan vastaamalla elokuvateattereiden kesäohjelmistoa kritisoineelle lukijalle näin:

Huonoja filmejä tulee löytymään aina, kuten ala-arvoista kirjallisuuttakin, mutta niitä vastustetaan parhaiten positiivisella työllä, s. o. työskentelemällä (ja kirjoittamalla) hyvien filmien puolesta. Arvostelun murhaavin muoto on olla kokonaan puhumatta huonoista filmeistä mitään. Mikäli halutaan arvostella, repiä alas, on tällöin ehdottomasti suositeltava maltillisempaa muotoa kuin arvoisan kirjoittajan käyttämää.⁴⁵

⁴¹ ”Kolme ruotsalaisen filmitaitteen mestariteosta”, *Filmiaitta* 8 (1921), 115.

⁴² Studiot tuottivat tietoisesti myös vaatimattomia elokuvia sen takia, että ne voitiin myydä kytkeytyneinä, minkä seurauksena ne täyttivät elokuvateattereiden ohjelmistot ja veivät esityspaikat kilpailijoiden elokuvilta.

⁴³ Fanny Davidson, ”’Untuvaisen’ filmaus”, *Suomen Kuvalehti* 7 (1920), 148.

⁴⁴ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

⁴⁵ ”Toimituksen huomautus”, *Filmiaitta* 10 (1923), 134.

Kaksikymmentäluvun alussa *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* sivuilla keskusteltiin heikkotasoisista elokuvista nimiä mainitsematta, viittaamalla esimerkiksi johonkin genreen tai jonkin maan elokuvatuotannon tasoon. Lukijoille tuskin selvisi, mistä teoksista oli tällöin kyse.

Sanomalehdissä elokuvia ei arvosteltu ja käsitelty muiden taiteiden yhteydessä, koska elokuvia ei pidetty taiteena. Kaksikymmentäluvun taitteessa elokuva-arvostelut olivat monissa sanomalehdissä vielä verrattain harvinaisia. Elokuvien vähäinen arvostus näkyi Suomessa myös veropolitiikassa, jossa elokuvat rinnastettiin sirkuksen kaltaisiin huveihin. Huvittelua ei valtion taholta arvostettu tai pidetty tärkeänä. Suomessa käytiinkin ”kiivaita taistoja siitä, onko elävillä kuvilla taiteellista arvoa, vai ei”.⁴⁶ Joistakuista taide-elokuva oli sula mahdollisuus, elokuvat kun eivät olleet vain joutava, vaan peräti arveluttava ja vaarallinen ajanvietemuoto. Näin ajatelleet eivät käyneet elokuvissa lainkaan. ”Biografbesök höra absolut icke till mina vanor – det är väl minst sex eller sju år sedan jag senast en gång gjorde ett undantag”,⁴⁷ vakuuttaa Mikael Lybeck *Hufvudstadsbladetissa*. Elokuvien oli jo pitkään väitetty houkuttelevan katsojat pois oikeista teattereista sekä turmelevan nuorison moraalini.⁴⁸ Tästä johtuen, *Suomen Kuvalehden* nimettömänä esiintyvä toimittaja esittää, maassa ”on hyvin huomattava se vastustus, jonka elävät kuvat ovat saaneet vakavamielisten ihmisten keskuudessa”.⁴⁹ Kirjoittaja vertaa elokuvia väkijuomiin, joiden ehdotonta kieltoa moni kuulemma kannattaa. ”Elävienkuvienteatterin suurin puute on tähän asti ollut se, että salin näytäntöjen aikana on täytynyt olla pimeä”,⁵⁰ toimittaja kertoo laatimassaan lehtijutussa, joka käsittelee keksintöä, jonka avulla elokuvia pitäisi voida esittää päivänvalossa. Kirjoittajasta salin pimeys oli turvallisuusriski tulipalon sattuessa. Perustelu ei kuitenkaan selitä, minkä takia toimittaja pitää pimeyttä kaikkein suurimpana puutteena. Mitä tulipaloihin tulee, suurempia ongelmia olivat varmasti eristämättömät projektorit ja ammattitaidoton henkilökunta, joka käytti varomattomasti tulta nitraattifilmien läheisyydessä. Kirjoituksesta saa käsityksen, että pimeyteen liittyi muitakin isoja ongelmia, jotka jäivät mainitsematta. Shelley Stamp mainitsee amerikkalaisten ajatelleen, että elokuvateattereiden pimeys mahdollisti vaarallisten tuttavasuhteiden muodostamisen, koska immoraaliset miehet pääsivät saleissa huomaamatta nuorten naisten seuraan.⁵¹ Kymmenluvulla eri maissa tuotettiin elokuvia, jotka käsittelevät elokuvateattereissa ilmennyttä paheellisuutta.⁵² Ehkä pimeys oli Suomessakin ongelma myös sen takia, ettei katsojia voinut valvoa. Keskustelujen taustalla vaikuttivat ainakin luokkaerot. Halvat liput houkuttelivat elokuvaan paljon lapsia ja alempien yhteiskuntaluokkien edustajia, joiden saattoi pelätä käyttäytyvän sopimattomasti. Jotkut aikalaiset olivat sitä mieltä, että elokuvat veivät nuorilta naisilta häveliäisyyden tunteen ja siveellisyyden vaatimuksen.⁵³ Muitakin ongelmia teattereihin liittyi, esimerkiksi

⁴⁶ ”Filmin puolesta, vaiko filmiä vastaan.”, *Filmiaitta* 1 (1921), 9.

⁴⁷ Mikael Lybeck, ”En profanering”, *Hufvudstadsbladet* 15.11.1922, Elokuvan *Rakkauden kaikkivalta – Amor omnia* (1922) leikekansio, KAVA.

⁴⁸ Katso ”Escamillo”, ”Filmiarvostelua”, *Bio* 4 (1916), 1.

⁴⁹ ”Kinokuvia päivänvalossa”, *Suomen Kuvalehti* 11 (1920), 264.

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Shelley Stamp, *Movie-Struck-Girls: Women and Motion Picture Culture After the Nickelodeon* (Princeton: Princeton University Press, 2000), 48.

⁵² Hyvä esimerkki on *Al cinematografo, guardate... e non toccate* (Italia, 1912), jossa elokuvissa käyvä nainen joutuu seksuaalisen ahdistelun kohteeksi.

⁵³ Sven Hirn 1991, 217.

tunkkaisuus ja pelko tautien leviämisestä.⁵⁴ Saatettiinpa teattereissa tehdä myös näpistyksiä.⁵⁵ Helsinkiläisessä Maxim-elokuvateatterissa oli jopa koettu itsemurha.⁵⁶ Vikaa ei siis ollut vain elokuvissa, vaan välineessä. Venäjällä mediumia oli vielä vähän aikaa sitten pidetty kirkon ja valtiovallan toimesta peräti satanillisena.⁵⁷ Luultavasti tällaiset käsitykset elokuvien ongelmallisuudesta vaikuttivat monin tavoin kaksikymmentäluvun taitteessa käytyjen elokuvakeskustelujen taustalla.

Jotkut elokuvakirjoittajat olivat mediumin kulttuurisesta asemasta aivan päinvastaista mieltä. ”Se aika on jo mennyt, jolloin biografin tehtävä oli yksinomaan huvittaminen”,⁵⁸ *Filmiaitan* sivuilla toistellaan. Tällaiset lausunnot paikansivat elokuvaa osaksi sivistävien huvien joukkoa. Eeva-Liisa Lehtonen kertoo, että Suomessa rahvaan huveja oli paheksuttu pitkään, kunnes 1800-luvun lopulla ymmärrettiin, että ”huvien tuli kasvattaa alempia kansanluokkia ja näin välillisesti vaikuttaa rahvaan hyvinvoinnin lisääntymiseen – kasvattajien ehdoilla ja kasvattajien arvomaailman mukaisesti”.⁵⁹ Luultavasti ajatus elokuvasta sivistävänä huvina omaksuttiin teatterin piiristä. Teatterikeskusteluissa näet toistui eri muodoissa Friedrich Schilleriltä omaksuttu ajatus, että ”[t]eatteri on enemmän kuin mikään muu valtiollinen laitos käytännöllisen viisauden koulu, kansallisen elämän opas ja pettämätön avain ihmissielun salaisimpiin sopukoihin”.⁶⁰ Myös kirjallisuudesta keskusteltiin kansaa sivistävänä ja kasvattavana voimana.⁶¹ Sen avulla pyrittiin rakentamaan yhtenäistä, yhteistä identiteettiä.⁶² Tällaisia ajatuksia taiteiden sivistävyydestä ja kasvattavuudesta saattoi soveltaa elokuvaan. ”Filmistä on tullut lyhyessä ajassa elävä tietokirja, josta suuret joukot saavat tietoja helposti käsitettävässä ja kaikille ymmärrettävässä muodossa”,⁶³ *Filmiaitan* toimittajat vakuuttavat. Sivistystä pidettiin tärkeänä, sillä Suomi miellettiin nuoreksi kansakunnaksi, jonka tulevaisuuden varmistaminen epävarmassa maailmassa riippui kansakunnan yhtenäisyydestä, sen moraalisesta ja fyysisestä elinvoimasta.⁶⁴

Filmiaitan että *Filmrevynin* toimittajat vastustivat huonoja elokuvia ja työskentelivät hyvien puolesta. He uskoivat, että ensiluokkaiset elokuvat tekevät maailmasta paremman paikan. Heidän kirjoittelussaan toistuu ajatus, että ”filmin tulee taiteellisen tehtävänsä ohella täyttää myöskin tehtävänsä kansan kasvattajana”.⁶⁵ Heistä elokuvat eivät olleet vain viihdettä tai taidetta, vaan myös propagandaa. Propagandalla he tarkoittavat käytännössä valistamista: ”Yhtä käänteentekevä kuin Gutenbergin keksintö oli sivistyksen ja valistuksen levenemiselle, yhtä tärkeä tulee filmitaide olemaan taidenautintojen kansainväliselle vaihdolle ja esteettisten vaikutelmien juurruttamiselle sellaisiin piireihin, joissa taide ei ennen ole ollut elävä käsite.”⁶⁶ *Filmiaitan* nimet-

⁵⁴ Ibid.,

⁵⁵ Ibid., 130.

⁵⁶ Ibid., 208.

⁵⁷ Yuri Tsivian 1992, 75, 79–80.

⁵⁸ ”Filmin mukana löytöretkellä mustien maanosassa”, *Filmiaitta* 8 (1922), 138.

⁵⁹ Eeva-Liisa Lehtonen 1994, 156.

⁶⁰ Elina Pietilä 2003, 31 ja passim.

⁶¹ Lasse Koskela 1999, 225–226.

⁶² Ritva Hapuli, Anu Koivunen, Päivi Lappalainen & Lea Rojola 1992, 110.

⁶³ ”Filmin mukana löytöretkellä mustien maanosassa”, *Filmiaitta* 8 (1922), 138.

⁶⁴ Panu Pulma & Oiva Turpeinen 1987, 123.

⁶⁵ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 5 (1922), 86.

⁶⁶ ”Filmin puolesta, vaiko filmiä vastaan”, *Filmiaitta* 1 (1921), 10.

tömänä kirjoittava toimittaja kehottaa ajattelemaan, ”mitä arvokasta ja mielenkiintoista nähtävää filmi voi nykypäivänä tarjota meille maantieteellisessä ja etnografisessa suhteessa ja mitä uusia maailmoita se voi näyttää sivistyspiiriltään rajoitetuille kansanjoukoille”.⁶⁷ Tätä pidettiin ensisijaisen tärkeänä. Lehden toinen toimittaja on sillä kannalla, että ”[f]ilmi kohottaa niinmuodoin eri kansakuntain keskinäistä kunnioitusta ja lähentää niitä toisiinsa”.⁶⁸ Näin ajatteleista elokuva tutustutti suomalaiset muihin maihin ja niiden kansoihin. *Filmiaitan* toimittajista elokuva oli erittäin tehokas väline propagandatyössä:

Eri esittämismuodoista on filmi soveliaain silloin, kun on kyseessä jonkun määrätyn tarkoituksiperän ajaminen. Jos tämä tarkoituksiperäisyys on taitavasti punottu kappaleen juoneen ja jos sen esittäminen on uskottu kykeneville näyttelijöille, voi sellaisen filmin yhteiskunnallinen merkitys olla hyvinkin tuntuva, sillä se istuttaa katselijajoukkoihin aivan näiden huomaamatta juuri sen asian, joka ohjaajan ja filmin kirjoittajan mukaan on parannuksen tarpeessa.⁶⁹

Propagandalla on huono kaiku, mutta kuten Jari Sedergren muistuttaa, propagandistin välittämä informaatio ei ole välttämättä negatiivista vastaanottajan kannalta.⁷⁰ Tätä mieltä olivat myös useat aikalaiskirjoittajat:

Filminäytelmien katseleminen on varmasti paljon jalostavampaa ajanvietettä kuin kapakoissa istuskeleminen, ja hyvän filmin aikaansaama tunnelma voi ainakin hetkeksi hälventää mielen katkeruuden ja saada kumouksellisia aatteita pohtivat huomaamaan, että on elämällä ja yhteiskunnalla nykyisessä muodossa valoisiaakin puolia.⁷¹

Tällainen vaikutus oli toimittajista enemmän kuin toivottava sisällissodan jälkeisessä Suomessa. Tilanne oli pahimmillaan sellainen, että ”saman valtion kansalaiset eivät pitäneet toisiaan ihmisinä vaan kokivat poliittisten erojen oikeuttavan kaiken pahan toisiaan vastaan”,⁷² Juha Siltala mainitsee. Koska vuoden 1918 tapahtumat tulkittiin osoitukseksi työväestön moraalisesta kypsymättömyydestä, kansalla viitattiin usein juuri työväestöön.⁷³ Kansa ei ollut riittävän sivistynyttä ja ymmärtänyt omaa parastaan, sisällissodan voittanut osapuoli ajatteli. Juhani Aho on sillä kannalla, että sisällissota johtui kansan sivistyksellisen perustan heikkoudesta, mistä johtuen kansan maailmankatsomus oli ”rakennettava uudelle tai oikeastaan vanhalle pohjalle [, jotta voitaisiin korjata laiminlyönnit] eetillisessä, opillisessa ja käytöllisessä kasvatuksessa”.⁷⁴ Kansa oli kasvatettava uudelleen, kuului valkoisen Suomen käsitys.⁷⁵ Kasvatustyössä elokuva oli moraalinen teknologia, jonka ansioksi laskettiin se, että se tavoitti laajat kansanjoukot, koska lukutaito ei merkittävästi rajoittanut vastaanottoa kuten kirjallisuuden kohdalla.

⁶⁷ ”Filmin yleisestä merkityksestä”, *Filmiaitta* 3 (1924), 44.

⁶⁸ ”Filmitaide kansain yhdistäjänä”, *Filmiaitta* 4 (1922), 62.

⁶⁹ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 7 (1922), 116.

⁷⁰ Jari Sedergren 1999, 30.

⁷¹ ”Panem et circenses!”, *Filmiaitta* jouluna (1925), 351.

⁷² Juha Siltala, *Lapuan liike ja kyyditykset 1930* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2005), 17.

⁷³ Panu Pulma & Oiva Turpeinen 1987, 126.

⁷⁴ Lasse Koskela 1999, 225.

⁷⁵ Juha Siltala 2009, 475–479.

Filmiaitan ja *Filmrevynin* toimittajista kaikenlaiset elokuvat eivät siis olleet keskenään samanarvoisia. Lauri Kuoppamäki esittää *Filmiaitassa*, että etenkin vanhat elokuvat ovat perin heikkotasoisia:

Nämä esitykset tulivat aluksi vaikuttaneiksi senkin vuoksi taika- ja ilveilytemppuihin verrattavilta, kun aiheeksi niihin jo lyhyytensä vuoksi oli otettu lähinnä leikkisiä liikunta-aiheita tai naamanvirkistyksiä. Täten osaan vakavampaa kansaa piintyi kinotekniikasta se vaikeasti pois juurrutettava oleva käsitys, että se oli omiaan käytettäväksi parastaan vain sirkuksen ja varietteen rinnastettavien huvituksien aikaansaamiseksi.⁷⁶

Elokuvatoimittajia harmitti se, ettei maassa tehty selvää eroa eri tasoisten elokuvien välille. ”Käytettäköön seikkailu- ja sensatsioonifilmejä sekä sen laatuista tuotteita kernaasti verotusesineinä, mutta esim. ’Toivioretki Kevlariin’ [*Valfarten till Kevlaar*, Ruotsi, 1921] nimisen filmin vertaaminen sirkusnäytäntöön on niin mieletöntä, että täytyy ihmetellä, kuinka sellaista suvaitaan”,⁷⁷ *Filmiaitassa* kerrotaan valtion veropolitiikkaan viitaten. Toimittajat halusivat kehittää suomalaista elokuvakulttuuria ohjaamalla aikalaisia ensiluokkaisten elokuvien pariin, mitä vasten tavanomaiset elokuvat olivat heistä paheksuttuja ihan syystä. Vuonna 1921 *Filmiaitassa* julkaistiin tällainen elokuvapoliittinen ohjelmajulistus:

Filmiaitta on ottanut suorittaakseen suuren ja vaikean tehtävän: se tahtoo herättää kansassamme todellista ymmärrystä filmitaidetta kohtaan. Todella hyvä filmitaide saa siten Filmiaitassa väsymättömän esitaistelijan, sitävastoin aikakauslehtemme vastustaa ja tulee aina julkisesti vastustamaan kaikenlaatuisia kinematograafillisia harhailmiöitä, jotka menestyvät epäterveessä maaperässä ja vahingoittavat filmitaidetta.⁷⁸

Elokuvakentälle kaavailtu jako korkeaan ja matalaan näkyy selvänä *Filmiaitassa* samana vuonna ilmestyneessä artikkelissa, jonka nimettömäksi jäänyt laatija toteaa:

Onnellisinta olisi, jos viranomaiset oppisivat ymmärtämään eron todellisen *filmitaiteen* ja *elävienkuvien* välillä joilla ei ole taiteellista arvoa, sekä erottamaan toisistaan nämä täydellisesti itsenäiset ilmiöt asettamalla ne kumpikin eri verotusluokkiin, niin että ensinmainittu rinnastettaisiin todellisen taiteen, kuten teatterin, taidenäyttelyjen, konserttien y. m. kanssa, jotavastoin viimeksimainittuihin nähden kernaasti voisi sovittaa nimitystä ”yleisiä huveja”.⁷⁹

Tämänkaltaisen jako vallitsi jo kirja-arvosteluissa, joissa kirjallisuus jakautui kolmeen ryhmään: taiteeseen, ajanvietteeseen ja välimaastoon.⁸⁰ Tilanteen elokuvakentällä haluttiin muotoutuvan paljon samanlaiseksi, sillä ensiluokkaisten elokuvien voi ajatella vastanneen taidetta ja tavanomaisten ajan-

⁷⁶ Lauri Kuoppamäki, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä I: Alkutaipaleilta.”, *Filmiaitta* 13 (1925), 241.

⁷⁷ ”Filmitaide ja huvivero.”, *Filmiaitta* 12 (1921), 50.

⁷⁸ ”Filmiaitta 1922”, *Filmiaitta* 7 (1921), 98.

⁷⁹ ”Filmitaide ja huvivero”, *Filmiaitta* 4 (1921), 50.

⁸⁰ Kristina Malmio 1999, 290.

vietettä. Ajanvietekirjallisuutta ei arvostettu paljon korkeammalle kuin tavanomaista elokuvaa. Sitä voitiin pitää silkkana roskana, mutta yleensä siihen suhtauduttiin ymmärtäväisesti ja sen suosiota selitettiin sotaväsymyksellä.⁸¹ Merkittävä ero suhteessa kirjallisuuteen oli siinä, ettei elokuva voinut olla monista aikalaisista taidetta. Harva paheksui kirjallisuutta yleensä, mutta elokuvan paheksuminen oli yleistä. Jako ensiluokkaisiin ja tavanomaisiin elokuviin ei siis ollut vakiintunut, eikä likimainkaan yleisesti hyväksytty. *Filmiäitan* ja *Filmrevynin* toimittajat kuitenkin työskentelivät sen puolesta. Näin tehdessään he kiinnittivät kaikista yhdysvaltalaisista elokuvista eniten huomiota juuri ensiluokkaisiin elokuviin, joita he pitivät taiteena, mitä vasten tavanomaiset elokuvat jäivät vähälle huomiolle, sikäli kun niitä edes noteerattiin.

Hollywood-studiot ja tuotedifferentiaatio

Vuosina 1918–1922 Suomeen tuotiin satoja Hollywood-elokuvia, mutta useimmat niistä eivät päässeet julkisuudessa esille. Monen tavanomaisen elokuvan saama julkinen huomio rajautui mainoksiin ja käsiohjelmiin, mitä voi pitää vähäisenä verrattuna siihen, että joistain ensiluokkaisista elokuvista kirjoitettiin näyttävästi suurissa aikakauslehdissä. Koska ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia maahantuotiin kaksikymmentäluvun taitteessa verrattain vähän, kuva yhdysvaltalaisen elokuvien asemasta suomalaisessa elokuvakulttuurissa vääristyy pahan kerran, mikäli huomio kohdistetaan vain niihin ja niiden ympärillä käytyihin debatteihin. Koska tavanomaisista elokuvista taas keskusteltiin vähän, on Hollywood-elokuvien asemaa ja siinä tapahtuneita muutoksia järkevä lähestyä keskittymällä elokuvien tulkintakehyksiin. Jotkut tulkintakehykset rakentuivat nimenomaisesti ensiluokkaisten elokuviin ympärille, toiset tavanomaisten, mutta useimmat koskettivat molempia.

Hollywood-studiot kilpailivat maailman elokuvamarkkinoilla ulkomaisien elokuvayhtiöiden kanssa ja keskenään. Menestyäkseen studioiden oli luotava elokuvilleen paljon kysyntää. Janet Staigerin mukaan studiot halusivat katsojien yhdistävän studion yhteen menestyselokuvaan liittämänsä positiiviset mielikuvat studion muihin elokuviin, koska tämä synnytti katsojauskollisuutta.⁸² Tavoitteena oli saada katsojat odottamaan tulevia elokuvia. Tästä johtuen studiot eivät nostaneet mainonnassa esille vain yksittäisiä elokuvia, vaan elokuvien välisiä kytköksiä. Näitä olivat niin genret, tähdet kuin fiktiiviset henkilöhahmotkin, joihin studiot erikoistuivat erilaisin painotuksin, mikä rakensi eroa eri studioiden elokuvien välille. Kunkin uuden elokuvan korostettiin olevan aikaisempien kaltainen, mutta samalla uudenlainen. Kuten Rick Altman painottaa, tuotedifferentiaation korostuminen elokuvamainonnassa kehittää automaattisesti valmista yleisöä seuraaville elokuville, joissa esiintyy sama tähti, sama hahmo tai joilla on samanlainen muoto.⁸³

Studiot pyrkivät brändäämään tuotteitaan esimerkiksi ohjaajiensa nimillä. Käytännössä kyse oli myynnin kannalta suotuisan julkisuuskuvan rakentamisesta. Esimerkiksi Jesse L. Lasky Feature Play Company palkkasi vuonna 1913 ohjaajaksi kuuluisaan teatterisukuun kuuluneen Cecil B. DeMil-

⁸¹ Hanne Koivisto 1992, 50.

⁸² Janet Staiger teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, 99.

⁸³ Rick Altman 2002, 144–145.

len. Sumiko Higashi kertoo yhtiön johdon pyrkineen kohottamaan elokuvan arvostusta taidemuotona tuottamalla kokoillan näytelmäelokuvia Yhdysvaltojen suurelle keskiluokalle. Tässä yhtiö uskoi hyötyvänsä teatteriuran hylänneen DeMillen sukunimestä, jonka aikalaiset yhdistivät impressaario David Belascon arvostettuihin teatterituotantoihin. DeMillen nimi nostettiin näyttävästi esille hänen ohjaamiensa elokuvien mainoksissa, jotta katsojat yhdistäisivät teokset korkeakulttuuriksi miellettyyn näyttämötaiteeseen. DeMillen nimi ei ollut ainoa keino, jonka avulla hänen ohjaamilleen elokuville rakennettiin asemaa korkeataiteena. DeMillen elokuvien ja kanonisoidujen taide-teosten välillä on nimittäin lukuisia kytköksiä. DeMillen elokuvat saivat esimerkiksi tunnustusta vähäisen ja tarkoin rajatun valaistuksen (*low-key lighting*) käytöstä, joka assosioitiin aikalaiskeskusteluissa Rembrandt Harmenszoon van Rijin maalauksiin. Tällainen uudenlainen valaistustyyli profiloi Jesse L. Lasky Feature Play Companyn tuotantoa siinä määrin, että sitä alettiin kutsua Lasky-valaistukseksi.⁸⁴

Kuten ohjaajia myös fiktiivisiä hahmoja käytettiin myynnin välineinä. The Essanay Film Manufacturing Company hyödynsi menestyksekkäästi Gilbert M. Andersonin näyttelemää Broncho Billy -hahmoa tuottamiensa lännenelokuvien profiloinnissa vuosina 1912–1916. Tätä ennen Anderson oli esiintynyt lännenelokuviissa jo usean vuoden ajan. Vuoden 1910 tietämillä hän ryhtyi luomaan yhtenäisempää lännenhahmoa hänelle osoitettujen ihailijakirjeiden innoittamana. Näissä kirjeissä häntä kutsuttiin Broncho Billyksi, luultavasti siksi, että hän näytteli sen nimistä hahmoa elokuvassa *Broncho Billy's Redemption* (1910).⁸⁵ Andersonin uudet elokuvat tulivat tunnetuiksi nimenomaisesti Broncho Billy -elokuvina, vaikkei elokuvien tarinoilla ja hahmoilla ole paljon tekemistä toistensa kanssa.⁸⁶ Broncho Billy on vuoroin karjapaimen, kaivostyöläinen ja kulkuri, mutta toisinaan omistavaan luokkaan kuuluva maanviljelijä, karjatilallinen tai yksityisyrittäjä.⁸⁷ Pysyvintä Broncho Billyssä on näyttelijän ohella hahmon nimi, tunnistettava asuste sekä joukko luonteenpiirteitä, jotka vetosivat erityisesti keskiluokkaisiin katsojiin. Broncho Billy oli aikansa suosituin lännensankari.⁸⁸

Mitä elokuvien myynnin kannalta hyödyllisten tulkintakehysten rakentamiseen tulee, Hollywood-studioiden toiminta oli erittäin systemaattista ja tehokasta. Studioiden luomat kategoriat ja niiden elokuville lanseeraamat merkitykset nousivat Suomessakin esille kerta toisensa jälkeen. Sarjaelokuvat, genret, elokuvayhtiöt, ohjaajat ja elokuvatähdet saivat elokuvakeskusteluissa osakseen paljon huomiota.

SARJAELOKUVAT SAAVAT KATSOJAT KOUKKUUN

Roger Hagedorn on sillä kannalla, että sarjamuoto on ollut länsimaissa 1800-luvulta alkaen keskeisimpiä tarinoiden esittämisen muotoja.⁸⁹ Sarjamuodon tärkeä tehtävä ei ole yksin levikin kasvattaminen tai lippujen myyminen, vaan

⁸⁴ Sumiko Higashi 1994, 7, 3, 8.

⁸⁵ Andrew Brodie Smith 2003, 135.

⁸⁶ Richard Abel 2006, 69.

⁸⁷ Andrew Brodie Smith 2003, 149.

⁸⁸ Ibid., 133–156.

⁸⁹ Roger Hagedorn 1988, 5, 9.

mediumin tunnetuksi tekeminen ja sen suosion lisääminen. Kertomuksen esittäminen episodeissa eli sarjana on myynnin kannalta tehokas keino. Käytäntö synnyttää tehokkaasti kuluttajauskollisuutta, koska se luo kysyntää seuraavilla episodeille. Käytännössä episodit ”mainostavat” tulevia episodeja, joissa tarina jatkuu tai samat henkilöhahmot seikkailevat. Monessa maassa sarjaelokuvien ympärille muodostui uudenlainen katsojakunta, joka ei enää käynyt elokuvissa satunnaisesti, vaan palasi elokuvateattereihin kerta toisensa jälkeen seuraamaan tuttujen henkilöhahmojen seikkailuja. Kun tällainen uskollinen yleisö oli syntynyt, sille voitiin myydä muitakin elokuvia.

Koska elokuvien hinnat määräytyivät Yhdysvalloissa pitkään niiden piti-
tuuksien mukaan, tuottajat eivät olleet halukkaita nostamaan elokuviensa tuotantokustannuksia, mikä Ben Singerin mukaan hidasti kokoillan elokuvi-
en aseman vakiintumista. Lisäksi aikalaiset olivat tottuneet siihen, ettei elo-
kuviin menty katsomaan vain yhtä elokuvaa, vaan ohjelmaa, joka koostui yk-
si-, kaksi- ja kolmekelaisista elokuvista (*variety program*). Kun kokoillan
elokuvia alettiin tuottaa Yhdysvalloissa vuoden 1912 paikkeilla, niistä pyydet-
tiin niin korkeita hintoja, että esittäjät saattoivat hankkia yhden kokoillan
elokuvan hinnalla lyhyitä elokuvia koko viikoksi. Kalliita elokuvia olisi pitä-
nyt esittää pitkään hankintakustannusten kattamiseksi. Tässä piili iso kauppal-
linen riski, sillä mikään ei, että kallis elokuvat vetäisivät katsojia.⁹⁰

Yhdysvalloissa sarjaelokuvien kultakausi ajoittui kymmenluvulle. Ben
Singerin mukaan sarjaelokuvat osoittautuivat tuottajia, levittäjiä ja esittäjiä
tydyttäväksi vaihtoehdoksi kokoillan elokuville. Sarjaelokuvien yksi- ja kak-
sikelaisia episodeja saattoi myydä ja vuokrata keloina, mutta toisin kuin lyhy-
et elokuvat, episodit olivat osa suurempaa kokonaisuutta. Tässä mielessä sar-
jaelokuvat olivat pitkiä elokuvia, jotka vain esitettiin episodeissa. Kunkin sar-
jan episodeja voitiin tuottaa, levittää ja esittää niin pitkään kuin sarja veti
katsojia. Kun suosio laski, sarja voitiin lopettaa. Esittäjien ei siis tarvinnut
ottaa niiden kohdalla samanlaista riskiä kuin kokoillan elokuvia hankkies-
saan. Lisäksi sarjojen mainoskampanjoihin panostaminen oli kaupallisesti
järkevää. Koska sarjat jatkuivat pitkään, niiden mainoskampanjoihin sijoitet-
tiin Yhdysvalloissa paljon suurempia summia kuin kokoillan elokuvien vas-
taaviin. Mainoskampanjat loivat sarjojen ympärille suotuisaa julkisuutta, jol-
la episodien suosio pyrittiin varmistamaan etukäteen. Sarjaelokuviissa siis
yhdistyivät monet lyhyiden ja pitkien elokuvien hyvät ominaisuudet. Kun ko-
koillan elokuvat tekivät läpimurtonsa vuosikymmenen puolivälissä, sarjelo-
kuvien episodeja ryhdyttiin esittämään sekä pitkien elokuvien ohella että
niissä elokuvateattereissa, joissa yhä näytettiin yksinomaan lyhyitä elokuvia.
Sarjaelokuvat eivät siis olleet pelkkä välivaihe yksi-, kaksi- ja kolmekelaisien
elokuvien ja kokoillan elokuvien välillä, vaan vaihtoehtoinen tarinan esittä-
misen muoto, joka on ollut suosittu myöhempinäkin aikoina, erityisesti tele-
visiossa.⁹¹

Mykkäkaudella tuotettiin kahdentyypisiä sarjaelokuvia, joihin elokuva-
tutkijat viittaavat ”jatkosarjojen” (*serial*) ja ”sarjaohjelmien” (*series*) käsit-
teillä.⁹² Mykkäkauden Yhdysvalloissa, Ranskassa ja Saksassa käsitteet eivät
olleet vakiintuneita ja sarjaelokuvaan viitattiin eri termeillä,⁹³ mitä voi olettaa

⁹⁰ Ben Singer 2004, passim.

⁹¹ Ben Singer 1997, 105–111; Ben Singer 2004, passim; Rudmer Canjels 2011, passim.

⁹² Max Juntunen 1997, 45–87.

⁹³ Rudmer Canjels 2011, xviii–xix.

tapahtuneen muuallakin. Jatkosarjojen episodit muodostavat eheän kertomuksen, jossa on tunnistettava tarinankaari: alku, keskikohta ja loppu. Kusakin episodissa tarina jatkuu siitä mihin se on edeltävässä päättynyt. Episodit loppuvat usein jännittävään kohtaan (*cliffhanger*), josta tarina jatkuu seuraavassa episodissa. Usein päähenkilö jää sananmukaisesti roikkumaan kuilun reunalle. Vasta seuraavassa episodissa selviää, kuinka sankarille käy. Tällainen tarinan sulkeuman tarjoamatta jättäminen oli keino, jolla katsojat houkuteltiin katsomaan seuraavakin episodi.⁹⁴ Cliffhanger-rakenne syntyi 1800-luvulla kaupallisista syistä kirjallisuuden parissa. Lehdistä julkaistut pitkät kertomukset oli pakko jakaa useaan osaan, mutta tästä tehtiin kaupallisesti kannattavaa katkaisemalla tarina aina kaikkein jännittävimmästä kohdasta. Se sai kertomusta seuraavat lukijat ostamaan lehden, jossa tarina jatkui.⁹⁵ Cliffhanger-rakennetta ei kuitenkaan käytetty kaikissa jatkosarjoissa. Joidenkin episodit näet päättyvät tavanomaiseen sulkeumaan, josta tarina jatkuu seuraavassa episodissa. Sarjaohjelmien käsitteellä viitataan sellaisiin sarjaelokuviin, joiden episodeissa toistuvat samat hahmot ja perusasetelmat, mutta episodit eivät muodosta eheää tarinakokonaisuutta. Sarjaohjelmien episodit ovat tavallisten yksi-, kaksi- ja kolmekelaisten elokuvien tavoin eheitä tarinakokonaisuuksia, mutta monet episodeissa toistuvat elementit erottavat niitä tällaisista itsenäisistä teoksista.

Jaottelu jatkosarjoihin ja sarjaohjelmiin kuvaa hyvin sarjaelokuvien esitetiikkaa, mutta se on ongelmallinen elokuvien vastaanoton kannalta. Yhdysvalloissa sarjaohjelmien kontekstit nimittäin ohjasivat aikalaisia suhtautumaan sarjaohjelmiin jatkosarjojen kaltaisina kokonaisuuksina. Esimerkiksi fanilehdissä nostettiin toistuvasti esille episodeja toisiinsa kytkeviä kysymyksiä ja keskusteluja. Katsojia rohkaistiin pohtimaan, meneekö päähenkilö koskaan naimisiin tai jättääkö hän ikinä työpaikkansa. On mahdollista, etteivät aikalaiset olisi pitäneet jakoa jatkosarjoihin ja sarjaohjelmiin ylipäätään mielekkäänä.⁹⁶

Sarjaelokuvat elokuvateattereiden ohjelmistoissa

Sarjaelokuvien maahantuonti yleistyi yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonnin kasvaessa vuodesta 1915 lähtien.⁹⁷ Toisin kuin Yhdysvalloissa, Suomessa elokuvateatterit tapasivat esittää yhden sarjaelokuvan montaa episodiat yhtenä ohjelmana. Esimerkiksi viidestätoista episodista koostunut *Unohdettu kaupunki* (*The Jungle Princess*, 1920) esitettiin ”5 sarjassa”,⁹⁸ joista kuhunkin sisältyi kolme episodiat. Sarjaelokuvien ”sarjat” olivat erikokoisia episodiryppäitä. Kahdeksantoistaepisodista sarjaelokuvaa *Robinson Crusoe* (*The Adventures of Robinson Crusoe*, 1922) esitettiin kolmessa sarjassa, joista ensimmäiseen sisältyi seitsemän episodiat.⁹⁹ Kunkin sarjaelokuvan eri ”sarjoja” voitiin esittää samaan aikaan eri elokuvateattereissa.¹⁰⁰ Shelley Stamp kertoo

⁹⁴ Ben Singer 2001, 210.

⁹⁵ Roger Hagedorn 1988, 8.

⁹⁶ Ben Singer 2001, 5; Shelley Stamp 2000, 102–103

⁹⁷ Markku Nenonen 1999, 94.

⁹⁸ Edisonin mainos, *Filmiaitta* 6 (1921), 94.

⁹⁹ Edisonin mainos, *Filmiaitta* 11 (1922), 185.

¹⁰⁰ ”Argus”, ”Tuokiokuvia filminäyttämöiltä” *Filmiaitassa* 11 (1923), 149.

tällaista sarjoittamista esiintyneen jossain määrin myös Yhdysvalloissa.¹⁰¹ Käsite ”sarja” siis viittasi useamman episodin joukkoon, mutta on luultavaa, että sillä voitiin tarvittaessa viitata myös yksittäisiin episodeihin. Koska sarjaelokuvien episodien tuottaminen ei maahantuontiviiveestä johtuen ollut kesken, koko sarjaelokuva voitiin hankkia Suomeen kerralla tai muutamassa osassa, mikä mahdollisti episodien esittämisen ”sarjoissa”. Suomessa, toisin kuin Yhdysvalloissa, katsojat eivät joutuneet odottamaan uusien episodien valmistumista. Toisin sanottuna levityskäytännöt vaikuttivat merkittävästi siihen, missä muodossa sarjaelokuvia esitettiin.¹⁰²

Suomessa sarjaelokuvat eivät kytkeytyneet samalla tavalla elokuvateollisuuden niille luomiin konteksteihin kuin Yhdysvalloissa, jossa kertomusten etenemistä saattoi seurata sekä sanomalehtien sivuilta että valkokankailta.¹⁰³ Shelley Stamp kertoo, että amerikkalaisia faneja rohkaistiin seuraamaan sarjoja niiden kaikissa mahdollisissa muodoissa.¹⁰⁴ Tässä mielessä sarjaelokuvat olivat vahvasti multimediaalisia. Koska sarjaelokuvien esityskaudet olivat Suomessa lyhyempiä kuin Yhdysvalloissa, maahantuojat ja esittäjät olivat ehkä sillä kannalla, ettei näin laajamittaisiin markkinointi- ja julkisuuskampanjoiden tukeutuminen ollut kannattavaa. Resurssit olivat Suomessa ylipäättään paljon vähäisemmät kuin Yhdysvalloissa.

Kokoillan elokuvien asema maamme elokuvateatterien ohjelmistoissa oli vakiintumassa vielä kaksikymmentäluvun alussa. Siinä missä sarjaelokuvia voitiin yhtenäistää esittämällä montaa episodia yhdessä näytöksessä, kokoillan elokuvia voitiin muuttaa sarjaelokuviksi esittämällä niitä kela tai kaksi kerrallaan. Näin oli toimittu jo pidemmän aikaa.¹⁰⁵ Vuonna 1918 National Film Corporation of America tuotti elokuvan *Aarniometsän poika* (*Tarzan of the Apes*), jonka Valtion filmitarkastuslautakunta hyväksyi esitettäväksi vuonna 1919. ”Suuri amerikkalainen sarjafilmi”, lukee elokuvan tarkastuspäätöksessä, vaikka teos on kokoillan elokuva.¹⁰⁶ 3 180 metriä pitkäksi kirjattu elokuva on merkitty näytettäväksi ”3 sarjassa 15 osassa”.¹⁰⁷ Tässä muodossa elokuvaa myös esitettiin.¹⁰⁸ Edgar Rice Burroughsin romaani, johon elokuva perustuu, oli julkaistu Yhdysvalloissa monissa sanomalehdissä sarjakertomuksena.¹⁰⁹ Romaanin sarjakertomukseksi muuttamisen historia saattoi puoltaa kokoillan elokuvan muuttamista sarja-elokuvaksi. Kyseessä ei ollut poikkeus Suomen elokuvaohjelmistoissa, vaan raja sarjaelokuvien ja kokoillan elokuvien välillä oli häilyvä. Monet elokuvia levittäneet yhtiöt julkaisivat mainoksia, joissa sarjaelokuvia ja kokoillan elokuvia erottaa toisistaan lähinnä ”sarjojen” määrä. Kun elokuvia *Suvaitsemattomuus* ja *Robinson Crusoe* mainostettiin, ensimmäisen ilmoitettiin koostuvan 2 sarjasta ja viimeksi

¹⁰¹ Shelley Stamp 2000, 118.

¹⁰² Katso Rudmer Canjels 2011, 181 ja passim.

¹⁰³ Ben Singer 2001, 263–287.

¹⁰⁴ Shelley Stamp 2000, 105.

¹⁰⁵ Katso Sven Hirn 1991, 118.

¹⁰⁶ Päätösasiakirja 10153, 28.8.1919. Fc: 23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ ”Viikon ohjelmat. 5/IX–11/IX 1921”, *Filmiaitta* 1 (1921), 12; ”Viikon ohjelmat. 19/IX–25/IX 1921”, *Filmiaitta* 2 (1921), 30.

¹⁰⁹ *AFI Catalogue of Feature Films* -tietokanta.

mainitun 3 sarjasta.¹¹⁰ Mitä elokuvien muotoon tulee, ensiksi mainittu on kokoillan elokuva¹¹¹ ja jälkimmäinen sarjaelokuva.

David Robinsonin mukaan elokuvien tuottajat tiesivät, että useimmissa elokuvateattereissa oli käytössä vain yksi projektori. Tästä johtuen monet yhtiöt valmistivat elokuvia, jotka rakentuvat näytöksistä, jotka vastaavat keloja. Monessa mykkäkaudella valmistuneessa kokoillan elokuvassa kussakin näytöksessä on oma draamallinen kaarensa eli alku, keskikohta ja loppu. Tällainen rakenne teki kelojen vaihtamisen synnyttämistä tauoista huomaamattomampia, sillä tarina ei katkennut aivan yllättäen. Koska kelat olivat näytöksiä, joiden esittämisen välillä oli useimmissa elokuvateattereissa tauko, kokoillan elokuvia saattoi esittää sarjaelokuvina, mitä Robinson kertoo tehdyn myös Saksassa.¹¹² Käytännössä tauot, joita kelojen vaihtaminen väistämättä synnytti, venytettiin sarjaelokuvina esitettyjen kokoillan elokuvien kohdalla viikon mittaisiksi. Projektorikäytäntö selittää jossain määrin myös sarjaelokuvien episodien esittämistä ”sarjoina”. Koska tauot erottivat episodeja toisistaan, katsojat joutuivat joka tapauksessa jännittämään, kuinka jatkosarjojen päähenkilöt selviävät jännittävistä tilanteista, joihin kelat usein loppuivat. Viisitoistaepisodinen sarjaelokuva *13:sta salaisuus* (*The Mystery of 13*, 1919) esitettiin Suomessa viidessä kolmen episodin sarjassa. Käsiohjelmassa vakuutetaan, että elokuva ”panee lujimmatkin hermot koetukselle, ja yleisön mielestä on sen suurin vika se, ettei sitä voida esittää yhteen menoon”.¹¹³ Cliffhangerit eivät vakuuttelujen perusteella jääneet ponnettomiksi, vaikka episodeja esitettiin sarjoissa. Sarjaelokuvien esittäminen sarjoissa johti siihen, että katsojat saivat nauttia siitä, että useimpiin jännittäviin kohtauksiin seurasi jatkoa jo hetken, eikä vastan viikon kuluttua. Mutta aina kun sarja päättyi, oli jatkoa odotettava viikon ajan, kuten Yhdysvalloissa, ellei toinen elokuvateatteri jo sattunut esittämään seuraavaa sarjaa.

Kokoillan elokuvien esittäminen sarjaelokuvina ei kerro vain kokoillan elokuvien vakiintumattomuudesta Suomen elokuvaohjelmistoissa, vaan samassa myös sarjaelokuvien suosiosta ja kaupallisesta potentiaalista. Kun kokoillan elokuvan muutti sarjaelokuvaksi, kullekin katsojalle saattoi myydä monta pääsylippua samaan teokseen. Luultavasti suomalaiset esittäjät olivat vielä epäileväisiä kokoillan elokuvien vetovoiman suhteen. Kokoillan elokuvien muuttaminen sarjaelokuviksi mahdollisti yksi-, kaksi- ja kolmekelaisten elokuvien esittämisen näin syntyneiden ”sarjojen” rinnalla. Aikalaiset olivat tottuneita siihen, että elokuvaesitykset koostuivat monesta elokuvasta, eikä esittäjien tarvinnut näin meneteltäessä poiketa hyväksi havaitusta kaavasta. Lisäksi kesken päättyvät tarinat innostivat katsojia palaamaan seuraavaankin esitykseen. Käytännössä menettely oli kokoillan elokuvia sarjaelokuviksi muutettaessa päinvastainen sille, että sarjaelokuvien esityskausia tiivistettiin esittämällä montaa episodista kerralla. Tällöin sarjaelokuvat muuttuivat paradoksaalisesti kokoillan elokuvien kaltaisiksi, mutta esitykset koostuivat useasta elokuvasta. Luultavasti sarjaelokuvien esityskausien tiivistämisen perimmäinen syy oli monesta sarjaelokuvan episodista koostuvien elokuvaesitysten suosio katsojien keskuudessa. Muutamasta episodista koostuvia ”sarjoja” ei ehkä pidetty pitkäpiimäisinä, kuten yhteen menoon esitettyjä ko-

¹¹⁰ Adamsin Filmitoimiston mainos, *Filmiaitta* joulunumero (1922), 285.

¹¹¹ Teoksen risteävät tarinat tosin päättyvän tuon tuosta cliffhangereihin.

¹¹² David Robinson 1997, 59.

¹¹³ Päätösasiakirja 11690, 24.4.1922. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

koillan elokuvia saatettiin pitää. Näin sen takia, että ”sarjat” saattoivat olla kokoillan elokuvia lyhyempiä, eikä niiden kohdalla tarvinnut uppoutua samalla tavalla pitkän kertomuksen seuraamiseen kuin kokoillan elokuvia katsottaessa, sillä episodit ovat kompositionaalisesti lyhyemmin motivoituja, vaikka cliffhangerit kytkevätkin niitä toisiinsa. Toisaalta samanlainen rakenne sekä tutut teemat ja henkilöhahmot toistuvat eri ”sarjoissa”, mikä teki niiden katsomisesta helppoa ja kevyttä.¹¹⁴

”Katselija kokonaan eläytyy tähän seikkailujen maailmaan”

Suomessa yhdysvaltalaisista sarjaelokuvista käyty keskustelu paikansi ne ajanviiteksille. Mainoksissa ja käsiohjelmissa ei korostettu taiteellisia tai opettavaisia piirteitä, kuten voitiin tehdä ensiluokkaisten elokuvien (ja sellaisiksi väitettyjen) kohdalla.¹¹⁵ Useimmiten sarjaelokuvien luvattiin olevan jännittäviä.¹¹⁶ Mitä näyttelämiin tulee, sarjaelokuvien näyttelijät nostettiin mainoksissa ja toimittajien laatimissa lehtijutuissa esille, mutta heidän näyttelijäntaitojaan ei tähdenneetty siinä määrin kuin heidän suosiotaan, ulkonäköään ja kyvykkyytään. Usein kyvykkyys tarkoitti atleettisuutta: elokuvissa päähenkilöt kohtaavat vaaroja, joista he selviävät tavalla tai toisella. Luultavasti käytäntö juonsi Yhdysvalloista, jossa ihailijoille vakuutettiin, että sarjaelokuvien näyttelijät suorittavat itse kaikkein vaarallisimmatkin kohtaukset.¹¹⁷ Kun *Naamioidun miehen salaisuutta* (*The Hawks Trail*, 1919) alettiin esittää Suomessa, *Iltalehdessä* julkaistiin arvostelu, jonka laatija toteaa, että ”[n]aispuolista pääosaa esittää viehättävä, mutta samalla rohkeudesta ja reippaudesta tunnettu kaunotar Grace Darmond”.¹¹⁸ Darmond itse on siis rohkea ja reipas, aivan kuten hänen näyttelämä sankaritar. Elokuvan miespääosassa nähdään King Baggot, joka mainostajien sanoin ”hämmästyttävällä taituruudella selviää mitä vaikeimmista tilanteista”.¹¹⁹ Tällainen retoriikka oli omiaan hämärtämään näyttelijöiden ja henkilöhahmojen välistä eroa.

Sarjaelokuvien mainonnassa viitattiin toistuvasti aiemmin esitettyjen sarjaelokuvien suosioon ja maineeseen, mikä rakensi jatkumoa teosten välille. ”Jokainen, joka on nähnyt filmin Aarniometsän poika ei varmaankaan jätä katsomatta tätä filmiä, joka voittaa edellisen monessa suhteessa”,¹²⁰ vakuutetaan *Unohdetun kaupungin* (*The Jungle Princess*, 1920) mainoksessa. Mainittuja elokuvia yhdistää samankaltainen miljöö ja sen hyödyntäminen seikkailujen näyttämönä. Monet mainokset lupasivat uusien sarjaelokuvien olevan aikaisempia parempia. Käytännössä parempi tarkoitti jännittävämpää. *Mies mustassa eli Ääni kuulotorvessa* (*The Voice on the Wire*, 1917) on ”[j]ännittävin ja mukaansatempaavin sarjafilmi mitä tähän asti on valmistettu”,¹²¹ elokuvan käsiohjelmassa luvataan. ”Siinä on paljon jännittävää ja järkevää nähtävää, joten tätä kuvasarjaa ei suotta mainita menestysfilmik-

¹¹⁴ Ben Singer 2001, 209.

¹¹⁵ Katso Lyra I:n mainos, *Filmiaitta* 4 (1921), 61.

¹¹⁶ Suomen biografi osakeyhtiön mainos, *Filmiaitta* 12 (1922), 201.

¹¹⁷ Shelley Stamp 2000, 143.

¹¹⁸ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 26.9.1922, 3.

¹¹⁹ Suomen biografi osakeyhtiön mainos, *Filmiaitta* 12 (1922), 201.

¹²⁰ Edisonin mainos, *Iltalehti* 7.11.1921, 2.

¹²¹ Päättösasiakirja 9254, päiväys epäselvä. Fc:22 Päättösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

si”,¹²² kertoo *Iltalehden* nimettömänä esiintyvä arvostelija elokuvasta *Sirkus-paholainen* (*King of the Circus*, 1920). Yhdysvaltalaisia sarjaelokuvia myytiin jännittävyydellä ja jännittävinä pidetyt piirteet korostuivat elokuvakeskusteluissa. Usein samalla keskusteltiin sensaatiomaisuudesta, mikä saattoi olla mitä tahansa poikkeuksellista ja tunteita kohauttavaa, esimerkiksi väkivaltaa tai moraalittomuutta. Ben Singer väittää, että siinä missä sensaatiomelodraama oli yksi-, kaksi- ja kolmekelaisten elokuvien sekä kokoillan elokuvien kohdalla vain yksi genre muiden joukossa, se oli käytännössä yhdysvaltalaisen sarjaelokuvan ainoa genre. Sarjaelokuvat voivat kertoa yksityiset-sivistä, karjapaimenista tai työväenluokkaisista tytöistä, mutta kaikissa keskeisellä sijalla on väkivalta ja intensiivinen toiminta: naisenryöstöt, tappelut, loukkuun jäämiset, hengenvaaralliset takaa-ajot ja viime hetken pelastukset.¹²³

Sarjaelokuvien mainoksissa, käsiohjelmissa ja elokuva-arvosteluissa toistuu ajatus sarjan katsojien jäämisestä koukkuun. Käsiohjelmassa *Mies mustassa eli Ääni kuulotorvessa* -salapoliisisarjaelokuvan ”läpeensä jännittävän käsittelyn ja mukaansatempaavien selittämättömien rikosten” luvataan pitävän ”katsojan tukahduttavassa jännityksessä ensimmäisestä viimeiseen sarjaan”.¹²⁴ Salaperäisyyden tematiikka on esillä jo teoksen nimessä. Kuka on mies mustassa, entä kenen ääni kuuluu kuulotorvessa eli puhelimesta? Sama tematiikka jatkuu käsiohjelmaan merkityssä näyttelijöiden ja roolihahmojen listassa. Elokuvassa nähdään salapoliisi, miljonääri, näyttelijätär, tiedemies, ruumiiton käsi sekä mies mustassa. Viimeksi mainitun näyttelijää ei paljasteta, toisin kuin muiden henkilöhahmojen. Selvästi salaperäinen hahmo voi olla kuka tahansa. Tarkoituksena oli saada katsojat kiinnostumaan mysteeristä ja arvuuttelemaan sen ratkaisua myös elokuvaesitysten ulkopuolella.

Mika Waltari muistelee vuonna 1929 ilmestyneessä matkakertomuksensa *Yksinäisen miehen juna*, että sarjaelokuva ”loppuu aina jännittävimpään kohtaan, joten tietysti täytyy seuraavana maanantaina päästä uudelleen katsomaan jatkoa”.¹²⁵ Samanlaiset ajatukset nousivat esille elokuva-arvosteluissa. ”Sarja päättyy tietysti kaikkein jännittävimpään paikkaan ja yleisö odottaa malttamattomana jatkoa”,¹²⁶ *Iltalehden* nimettä esiintyvä elokuva-arvostelija kirjoittaa *Naamioidun miehen salaisuudesta*. ”Kuten toisen sarjan nähneet muistavat, jää Eddie pilvenpiirtäjän harjalle riippumaan sormiensa varaan, joita Gray lisäksi rusikoi aseellaan. Kyllä Eddie tästä kaameasta tilanteesta pelastuu, mutta miten, sen jätämme kertomatta, ettei keneltäkään menisi jännittävää näkemistä hukkaan”,¹²⁷ *Suomen Sosialidemokratian* anonyymi arvostelija kertoo sarjaelokuvan kolmannesta ”sarjasta”. Myös *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin *Naamioidun miehen salaisuutta* ylistävä kirjoitus. Sen laatinut nimettä esiintyvä henkilö toteaa, että teoksen ”jokaisessa näytöksessä, vieläpä jokaisessa kohtauksessa on niin paljon toimintaa ja jännittävyyttä, että katselija kokonaan eläytyy tähän seikkailujen maailmaan, tuleepa hän varmaan jäämäänkin sinne ainakin niiden kuuden viikon

¹²² ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 9.11.1921, 4.

¹²³ Ben Singer 2001, 198.

¹²⁴ Päättösasiakirja 9254, päiväys epäselvä. Fc:22 Päättösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹²⁵ Mika Waltari 2008, 9.

¹²⁶ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 10.10.1922, 3. Katso ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 17.10.1922, 3.

¹²⁷ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 12.9.1923, 4.

ajaksi, jolloin salaisuutta kestää”.¹²⁸ Luultavasti paljon lupaavat mainokset ja elokuva-arvostelut lisäsivät katsojien sarjaelokuvia kohtaan tuntemaa kiinnostusta. Innostusta ja malttamattomuutta huokuvat elokuva-arvostelut sekä Waltarin maininta todistavat ylipäätään sen puolesta, että sarjaelokuvien es-tetiikka sekä julkisuudessa esille nostetut piirteet todella purivat aikalaisiin ja saivat heidät koukkuun. Joidenkin oli suorastaan pakko päästä näkemään, kuinka sankari selviää eri tilanteista. Omaelämäkerrallisia piirteitä sisältävässä romaanissaan *Palava nuoruus* Waltari kertoo, että kaksikymmentäluvun taitteessa

Juhani alkoi jäädä pois [NMKY:n] poikaosaston kokouksista ja meni sen sijaan salaa eläviin kuviin. Ison-Roobertinkadun varrella olivat Tivoli ja Casino ja Revontuli, niihin maksoi markka viisikymmentäviisi penniä ja niissä näytettiin rosvofilmejä ja *sarjakuvia* ”Punainen ässä” ja ”Salaperäinen T. T. T. eli kuka on numero I” [...] Lahja ja Juhani olivat tosin aikaisemminkin käyneet muutamia kertoja salaa, mutta sitä Juhani ei ollut osannut pitää sanottavan pahana. Nyt vasta se kävi rikokseksi, sillä hänhän valehteli äidille menevänsä poikaosastoon.¹²⁹

Waltari ei ollut ainoa, joka oli jäänyt koukkuun, vaan sarjaelokuvien kertomuksia intohimoisesti seuranneita katsojia oli paljon. Tämän tulkinnan puolesta todistaa kaksikymmentäluvun lopulla *Filmiaitassa* julkaistu lehtijuttu, jossa muistellaan, että yhdysvaltalaiset sarjaelokuvat ”olivat järkyttävän jännittäviä kappaleita, jotka aina kerrallaan loppuivat niin jännittävään kohtaan, että yleisö halusi nähdä kappaleet aina loppuun, ja siten houkuttelivat filminäytökset täyteen ihmisii”.¹³⁰

Yhdysvaltalaisia sarjaelokuvia katsoessa arjen ongelmat unohtuivat. Waltarin *Palavan nuoruuden* Juhani on innokas sarjaelokuvien katsoja: ”Hän pakeni filmin huumavaan, tarisevaan maailmaan pienen elämänsä harmaasta tuskasta ja ahdistuksesta.”¹³¹ Samanhenkisesti *Filmiaittaan* nimimerkillä ”Argus” kirjoittanut Eino Railo vakuuttaa, ”ettei sillä, joka katselee filmiä ’Sirkuspaholainen’ ole aikaa ajatella omia asioitaan seuratessaan filmin eri kohtauksia, joissa aina vähän väliä tapahtuu erinäisiä ’räjähdyskäsia’, sellaisia, joita ei edeltäpäin voi aavistaakaan, ja jotka ehdottomasti seuraa ’henki kurkussa’”.¹³² Katsojille näyttää olleen tärkeintä, että sarjaelokuva piti otteessa näytöksen alusta sen loppuun ja sai odottamaan seuraavaa episodtia. Yhdysvaltalaiset sarjaelokuvat olivat siis ennen kaikkea ajanvietettä, mutta tämän ei tarvinnut tarkoittaa esteettisesti heikkotasoista. ”Samoin kun taidefilmi on kehittynyt yhä korkeampia saavutuksia kohden, näyttää n. s. seikkailufilmikin omalla alallaan kehittyneen äärimmäisyyteen asti jännityskeinojen käytössä”,¹³³ nimettä kirjoittava henkilö mainitsee *Iltalehdessä*. Sarjaelokuvat eivät olleet ensiluokkaista elokuvaa, mutta niistä parhaimmat olivat taidolla

¹²⁸ ”Naamioidun miehen salaisuus”, *Suomen Kuvalehti* 40 (1922), 978. Katso ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 11 (1922), 176.

¹²⁹ Mika Waltari 1935, 130.

¹³⁰ ”Elokuvateollisuuden kehitys Amerikassa I”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 4. Katso ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 26.9.1922, 3; ”Naamioidun miehen salaisuus”, *Suomen Kuvalehti* 40 (1922), 978; ”Elävät kuvat”, *Iltalehti*, 25.4.1923, 3.

¹³¹ Mika Waltari 1935, 130.

¹³² ”Argus”, ”Tuokiokuvia filminäyttämöltä”, *Filmiaitta* 11 (1923), 149.

¹³³ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 26.9.1922, 3.

tehtyjä. Tuskinpa kysymys taide-elokuvasta oli sarjaelokuvien ihailijoille mitenkään tärkeä, heistä kun sarjaelokuvat olivat erinomaista ajanvietettä ja juuri sellaisena ne heitä kiinnostivat.

Mitä sarjaelokuvaan tulee, mikä tahansa ei kelvannut hyväsi ajanvietteeksi. *Iltalehden* kirjoittanut elokuva-arvostelija on sillä kannalla, että *Huimapää Jack (Daredevil Jack, 1920)* ”on vauhdikas, joskin jännitys- ja revolverimomentteja on hieman kasaamalla”.¹³⁴ Hän rohkaisi sarjaelokuvien ihailijoita kriittisyyteen. Sarjaelokuviissa oli muunkinlaisia ongelmia. Ben Singerin mukaan joidenkin säilyneiden jatkosarjojen tarinat ovat erittäin vaikeasti seurattavissa, koska elokuvakerronta oli hapuilevaa ennen klassisen Hollywood-tyylin vakiintumista ja jatkosarjoihin kasaantui kertomusten edessä suuret määrät motiiveja ja juonenkäänteitä.¹³⁵ *Palavassa nuoruudessa* Waltari kertoo, että Juhani ”istui ahtaana elävien kuvien teatterin etupenkissä meluavien ja tyrkkivien poikien keskellä, katseli ahneesti *järjettömiä*, hui- maavia seikkailuja ja hengitti likaisten vaatteiden ja ihmishajujen tahrimaa ilmaa”.¹³⁶ Elokuvateattereissa jaetut käsiohjelmat puoltavat tulkintaa, etteivät kaikki kyenneet seuraamaan tarinoita valkokankaalta, oli kyseessä sitten sarjaelokuva tai itsenäinen teos. Käsiohjelmat, joista tarinan kulku oli luettavissa pääpiirteissään, auttoivat katsojia ymmärtämään elokuvakerrontaa. Elokuvalehti *Bio* julkaisi vuonna 1916 lehtijutun, jossa tämä sanotaan selvästi:

Painettu ohjelma kaikenlaisine selityksineen on vapaaehtoinen sivuseikka, monestakin syystä toivottava suurelle osalle yleisöä, mutta oikeastaan se ei kenellekään ole välttämätön. Sillä elävä kuva, – jos se nimittäin on hyvä – , puhuu itse puolestaan. Ja todella tarpeellisia selityksiä saadaan filmin tekstipalasista.¹³⁷

Käsiohjelmat olivat monille katsojille tärkeitä, päätellen siitä, että niitä yhä painettiin. Lisäksi ne olivat elokuvateattereille huomattava tulon lähde.¹³⁸ *Filmiaitassa* ja *Filmrevynissä* julkaistiin toistuvasti elokuvien tarinoita novellimuodossa, joilla oli luultavasti sama tehtävä kuin käsiohjelmilla eli tarinan selkeyttäminen. Vaikka klassinen Hollywood-kerronta hallitsee monia yhdysvaltalaisia viime vuosisadan toisella vuosikymmenellä tuotettuja elokuvia, eivät läheskään kaikki tuolloin valmistuneet elokuvat ole helposti seurattavissa, kuten ajan elokuvia katsoneet tietävät. Monet ohjaajat eivät vielä hallinneet uutta tyyliä kovin hyvin. Huomionarvoista on sekin, että Suomeen maahantuotiin paljon vanhoja Hollywood-elokuvia, mikä tarkoittaa sitä, että suomalaiset tutustuivat klassisen kerronnan konventioihin amerikkalaisia myöhemmin. Ilmeisesti Suomessa vielä kaksikymmentäluvun taitteessa totuteltiin klassiseen kerrontaan. Luultavasti juuri halvalla tuotetut jatkosarjat, joiden tarinat olivat pitkiä ja koukeroisia, olivat kaikkein vaikeimmin seurattavissa. Toisaalta juuri sarjaelokuvat kärsivät käsiohjelmista kaikkein eniten, tarinan tunteminen etukäteen kun söi käänteiden ja yllätysten tehoa.¹³⁹

Kuten edellä on mainittu, kaikki Suomessa esitetyt sarjaelokuvat eivät olleet jatkosarjoja, vaan monet olivat sarjaohjelmia. Elokuvan *Valtion-*

¹³⁴ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 23.1.1923, 3.

¹³⁵ Ben Singer 2001, 269–270, 281.

¹³⁶ Mika Waltari 1935, 130.

¹³⁷ ”Biografiohjelma”, *Bio*, 7 (1916), 1.

¹³⁸ ”Petit”, ”Filmi ja ohjelmalehtiset”, *Bio* 14 (1916), 13.

¹³⁹ *Ibid.*, 13.

salapoliisin ihmeelliset seikkailut synopsiksessa painotetaan ”sarjojen” itenäisyyttä: ”Jokainen ’seikkailu’ muodostaa omintakeisen riippumattoman kokonaisuuden, joten niitä voi katsella missä järjestyksessä tahansa tai jättää välillä katsomattakin ilman että kokonaisvaikutus sen kautta tulisi häiriytyksi.”¹⁴⁰ Monissa jatkosarjoissa oli se ongelma, että katsojien oli vaikea seurata tapahtumien kulkua, mikäli jotkut ”sarjat” jäivät näkemättä. Yksi jatkosarjojen ”sarjoissa” esittämisen syy saattoikin olla mahdollisimman eheiden esityskokonaisuuksien rakentaminen. Tähän viittaa *Iltalehden* elokuva-arvostelijan huomio, että *Buffalo Billin seikkailujen* (*In the Days of Buffalo Bill*, 1922) ”viimeistä sarjaa voivat hyvin katsella nekin, jotka eivät ole nähneet edellisiä”.¹⁴¹ Selvästi viimeinen ”sarja” toimi hyvin myös itsenäisenä kokonaisuutena. Sarjaelokuvien mainonnassa ja elokuvien oletetussa vetovoimassa cliffhanger-rakenne ei ollut välttämätön katsojausekologisuuden synnyttämiseksi.¹⁴²

Turmiollista ja epäsiiveellistä ajanvietettä

Kaksikymmentäluvun alussa monet pitivät elokuvia sirkuksen kaltaisena viihteenä eli matalakulttuurin ilmentymänä, jolla ei ollut paljon tekemistä kanonisoidujen taidemuotojen kanssa. ”Äiti ei sallinut heidän käydä elävissä kuvissa, sillä ne olivat turmiollisia ja epäsiiveellisiä”,¹⁴³ Mika Waltari kertoo romaanissaan *Palava nuoruus*. Yhdysvaltalaiset sarjaelokuvat eivät median mainetta parantaneet, päinvastoin. *Filmiäitän* ja *Filmrevynin* toimittajat kirjoittivat etupäässä ensiluokkaisista elokuvista, joita he pitivät taiteena. Toimittajien laatimissa lehtijutuissa sarjaelokuvat pääsivät esille vain poikkeustapauksissa, vaikka niitä maahantuotiin paljon. Useimmista sarjaelokuvista ei kirjoitettu elokuvalehdissä mitään. Palstatilan puitteissa kaikista elokuvista ei tietenkään voinut kirjoittaa, mutta elokuvalehdissä julkaistuja lehtijuttuja ja elokuvien maahantuontimääriä suhteuttamalla saa käsityksen, että sarjaelokuvista kirjoittamista välteltiin systemaattisesti. Tässä tulee muistaa, että vaikeneminen oli toimittajien tapa tuomiota ala-arvoiset teokset. Tältä pohjalta voi todeta, että tavanomaiset sarjaelokuvat kuuluivat Suomessa elokuvien alimpaan kastiin, aivan kuten Yhdysvalloissakin.¹⁴⁴

Tulkintaa sarjaelokuvien vähäisestä arvostuksesta ja suoranaisestä paheksunnasta puoltaa se, että jotkut sarjaelokuvat joutuivat Suomessa ongelmiin elokuvaseksensuurin kanssa, toisin kuin useimmat muut Hollywood-elokuvat. Hyvä esimerkki on kahdeksastatoista episodista koostuva *The Brass Bullet* (1918), jonka Valtion filmitarkastuslautakunta tarkasti vuonna 1919. Tarkastuspäätökseen on kirjattu yhdysvaltalaisille sensaatiomelodraamoille tyypillisen synopsis, jossa vaarat, seksuaalisuus ja väkivalta kytkeytyvät koukeroisiin perintöoikeuksiin:

¹⁴⁰ Päätösasiakirja 9690, 12.12.1918/9.2.1920. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁴¹ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 22.1.1924, 3.

¹⁴² Katso Päätösasiakirja 9690, 12.12.1918/9.2.1920. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁴³ Mika Waltari 1935, 130.

¹⁴⁴ Ben Singer 2001, 189–220.

Rva Joy vainaja on jättänyt testamentin, missä määrätään, että jos hänen tyttärensä Rosalind menisi naimisiin [...tai] kuolisi ennenkuin hän täyttää 25 vuotta lankee koko omaisuus eräälle Spring Gilbertille. Jos taas Rosalind täyttäessään 25 vuotta on naimaton tulee omaisuus jaettavaksi tasan hänen ja hänen isäpuolensa Homer Joy'n välillä. Mutta jos Homer Joy sitä ennen olisi mennyt naimisiin lankee omaisuus kokonaisuudessaan Rosalindille. Seurauksena testamentista on että Homer Joy tarkkaan valvoo Rosalindia ettei tämä joutuisi vaaroihin tai menisi naimisiin. Mutta Spring Gilbertin päämääränä on tietenkin joko saada perintökilpailijansa menemään naimisiin tai heittämään henkensä. Rosalind joutuu tämän kautta mitä eriskummallisimpiin seikkailuihin ja hengenvaaroihin. Hänen ihailijansa Jack James esiintyy tällöin hänen suojelijanansa pelastaen hänet yhä uudelleen mitä arveluttavimmista tilanteista. Rosalindin vihollisiin yhtyy m.m. eräs rva Strang, jonka kanssa Homer Joy on luvannut mennä naimisiin heillä kun on yhdessä täyskasvuinen poikakin. Tais- telussa tuon turmiotatuottavan perinnön voittamiseksi joutuu Rosalind vihdoon voitolle ja menee naimisiin Jack Jameksen kanssa, jota vastoin useimmat hänen vihollisistansa menettävät henkensä.¹⁴⁵

The Brass Bulletin tarkastuspäätökseen on lyöty räikeä punainen leima, joka kertoo, että ”filmin julkinen esittäminen on kielletty kaikkialla Suomessa”.¹⁴⁶ Jari Sedergrenin mukaan elokuvasensorien ”kovimmat otteet kohdistuivat ulkomaisiin elokuviin, seksin, väkivallan ja rikoksen yhteen kietoutuviin kudoksiin”,¹⁴⁷ Siis juuri sellaisiin elokuviin kuin *The Brass Bulletin*. Ne olivat sensoreista amerikkalaista roskaa, joka tuli pitää poissa Suomen elokuvamarkkinoilta.

Aikaisemmin monet *The Brass Bulletin* kaltaiset sarjaelokuvat olivat läpäisseet sensuurin seulan, esimerkiksi sarjaelokuvaklassikko *Paulinen seikkailut* (*The Perils of Pauline*, 1914), johon suomalaiset pääsivät tutustumaan vuonna 1915.¹⁴⁸ Enää tällaisia elokuvia ei hyväksytty automaattisesti näytettäväksi. Sensuurin linjassa tapahtunut muutos ei selity niinkään elokuvien estetiikassa tapahtuneilla muutoksilla, esimerkiksi eksplisiittisemmällä väkivallan ja seksuaalisuuden esittämisellä kuin Fredr. J Lindströmin ajamalla elokuvapoliittisella linjalla.¹⁴⁹ Valtion filmitarkastuslautakunnan johtaja oli moralisti ja huomattavasti Helsingin poliisiviranomaisia tiukempi sensuuripäätöksissään. Tulkintaa puoltaa se, että moni uusintaesitykseen haluttu elokuva kiellettiin kaksikymmentäluvun taitteessa.¹⁵⁰ Vaikka elokuvasensuuri oli edellisvuosia tiukempaa, useimmat yhdysvaltalaiset sarjaelokuvat hyväksyttiin julkiseen levitykseen, eikä monia edes kielletty lapsilta. Yhteenvetona voi todeta, että täyskiellot olivat niidenkin kohdalla harvinaisia, mutta yleisempiä kuin esimerkiksi kokoillan elokuvien parissa.

¹⁴⁵ Päätösasiakirja 10400, 14.12.1919. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Jari Sedergren 2006, 16.

¹⁴⁸ Markku Nenonen 1999, 94.

¹⁴⁹ Katso Markku Nenonen 1999, 177.

¹⁵⁰ Katso Päätösasiakirja 9403, päiväys epäselvä. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

”Villipetojen luolassa, Viidakon kauhu ja Hullu leijona”

Afrikan maat sekä niitä asuttavat ihmiset ja eläimet kiehtoivat monia aikalaisia. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että aikakauslehtien sivuilla julkaistiin kuvia ja kertomuksia vaarallisista eläimistä.¹⁵¹ Suomessa verenhimoisiksi ja ihmisille vaarallisiksi miellettyjä villieläimiä oli esitelty uteliaille yleisöille jo pitkään.¹⁵² Petoeläinten elokuvalliset representaatiotkaan eivät olleet tuntemattomia, sillä niitä oli nähty ei-fiktiivisissä elokuvissa jo vuosien ajan.¹⁵³ Tällaista villieläimiä kohtaan tunnettua kiinnostusta ilmeni muissakin maisissa. Yhdysvalloissa tuotettiin paljon petoeläinaiheisia sarjaelokuvia. Ne ovat sensaatiomelodraamoja, joiden tapahtumat sijoittuvat siirtomaaympäristöön, usein Afrikan viidakoihin ja savanneille, joilla liikkuu runsaasti vaarallisia eläimiä. Päähenkilö on tavanomaisesti valkoinen mies, jonka fyysistä ja henkistä kyvykkyyttä vaikeakulkuinen ympäristö, paikalliset ihmiset – ”alkuasukkaat” ja ”kannibaalit” – sekä petoeläimet koettelevat. Natiivien esittäminen on kolonialistisen ajattelun värittämää. Heidän on tarkoitus hämmästyttää katsojia ja herättää rauhattomuutta.¹⁵⁴ Petoeläin-sarjaelokuviin kiinnitettiin Suomessa yllättävän paljon huomiota, vaikka ne olivat vähemmistönä kaikkien maahantuotujen sarjaelokuvien joukossa. Rikoksista ja suurkaupunkien elämästä kertovia sarjaelokuvia tuotettiin paljon sekä Euroopassa että Yhdysvalloissa, mutta petoeläinsarjaelokuvat olivat harvinaisempia jo niiden tuotannollisista haasteista johtuen.¹⁵⁵ Yhdysvalloissa niiden tuotantoon erikoistui Selig Polyscope Company.¹⁵⁶

Petoeläinsarjaelokuvat pääsivät elokuvalehdissä poikkeuksellisen hyvin esille.¹⁵⁷ Esimerkiksi *Biossa* julkaistiin mainosmainen lehtijuttu, jossa todetaan, että *Viidakon tytär* (*A Daughter of the Jungles*, 1915) ”on jännittävimpää n. k. petoeläinfilmejä mitä konsanaan on näytelty”.¹⁵⁸ Petoeläinsarjaelokuvat ovat sensaatio-melodraamoja, joiden viehäytys juontaa ensisijassa eksoottisten petoeläinten vaarallisuudesta. Juuri eläimet olivat myyntivaltti, attraktio. *Aarniometsän pojan* (*Tarzan of the Apes*, 1918) tarkastuspäätöksessä todetaan, että elokuvassa esiintyy ”yli 700 Afrikan alkuasukasta, lukematon joukko jalopeuroja, tiikereitä, elefantteja, apinoita, krokotiileja y.m. villipetoja”.¹⁵⁹ Tämä tarkoitti, että elokuva oli mitä jännittävin. ”Hurjimmankin mielikuvituksen, olkoonpa se sitten kuinka tuottelias tahansa, on vaikea voittaa tämän filmin jännittävät ja mielenkiintoiset tapahtumat”,¹⁶⁰ tarkastuspäätöksessä lukee mainosmaiseen sävyyn.

Monet aikalaiset arvostivat petoeläinten kuvaamista, koska tehtävä oli vaikea ja vaarallinen. Ajatus nousee esille *Filmiaitassa* julkaistussa lehtijutussa, joka käsittelee Oscar Olssonin löytöretkielokuvaa *Bland vildar och vilda djur* (1921). Nimettä esiintyvä toimittaja mainitsee, että ”leijonat, leopar-

¹⁵¹ Katso John A. Jordan, ”Villieläimistä rajuin. Seikkailuja Afrikkalaisen puhvelin kanssa”, *Maailma* heinäkuu (1919), 63–65.

¹⁵² Sven Hirn 1986, 152.

¹⁵³ Jari Sedergren & Ilkka Kippola 2009, 50, 88, 98.

¹⁵⁴ Alison Griffiths 2002, xix.

¹⁵⁵ Richard Abel 2006, 200–205.

¹⁵⁶ *Ibid.*, 188.

¹⁵⁷ ”R. Ö.”, ”Kinematografian historia lyhyinä katsauksina”, *Filmiaitta* 15–16 (1923), 208.

¹⁵⁸ ”Viidakon tytär”, *Bio*, 7 (1916), 5.

¹⁵⁹ Päätösasiakirja 10153, 28.8.1919. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvataarkastamon arkisto, KA.

¹⁶⁰ *Ibid.*

dit, zeebrat, sarvikuonot, virtahevot y. m. näyttävät meille elintapojaan, ja monasti me hämmästyimme valokuvaajan osoittamaa kätevyyttä ja rohkeutta, jota on tarvittu kuvia otettaessa. [...] ”Eipä liene aivan vaaratonta filmata kiljuvia jalopeuroja tai raivoavia elefantteja”.¹⁶¹ Teos ei ole petoeläinsarjaelokuva, vaan kokoillan elokuva, mutta petoeläinsarjaelokuvien tekemisen saattoi ajatella olevan samalla tavalla vaarallista puuhaa. Elokuvakirjoittelussa kiinnitettiin huomiota myös eläinten kouluttamiseen. Esimerkiksi *Iltalehden* kriitikko pettyi *Unohdetun kaupungin* toiseen ”sarjaan”, koska siinä eivät ole ”eläinten ’roolitkaan’ yhtä meheviä”¹⁶² kuin ensimmäisessä. *Kazan, susikoira* (*Kazan*, 1921) ei ole petoeläinsarjaelokuva, mutta siitä *Filmiaitta* kirjoitettiin arvostelussa näkyy selvänä koulutettujen eläinten suorituksiin kiinnitetty huomio ja arvostus.¹⁶³ Lehden nimettömäksi jäänyttä toimittajaa näet hämmästyttää ”nimiosan nelijalkaisen esittäjän saama koulutus; sen täytyy m. m. taistella kameran edessä saaliinhimoisen susilauman kanssa”.¹⁶⁴

Aarniometsän pojan päähenkilö on tietysti Tarzan, mutta hahmon nimeä ei nostettu mainoksissa esille, vaikka se mainitaan elokuvan tarkastuspäätöksessä.¹⁶⁵ *Suomen kansallisbibliografia Fennican* mukaan vuonna 1921, jolloin *Aarniometsän poika* esitettiin Suomessa, Karisto julkaisi nuortenkirjasarjassaan teoksen *Tarzan: Apinain kuningas – Seikkailukirja Afrikan aarniometsistä*.¹⁶⁶ Elokuvan nimi ei viitannut itsestään selvästi Tarzaniin, romaanin alaotsikkona kun on alkuperäiselle nimelle uskollisesti *Apinain kuningas*, eikä *Aarniometsän poika*. Koska *Tarzan* ei vielä ollut kovin tunnettu hahmo, elokuvaa myytiin aikalaisille tarinana pojasta, joka on kasvanut viidakossa mieheksi.

Tarzan saavutti Suomessa valtavan suosion.¹⁶⁷ Elokuvamainosten perusteella monet Tarzan-elokuvat vauhdittivat Tarzan-kirjojen kääntämistä ja edistivät niiden myyntiä.¹⁶⁸ Vuonna 1922 Karisto julkaisi nuorten kirjasarjassaan romaanin *Tarzanin paluu: Seikkailukirja Afrikan aarniometsistä*.¹⁶⁹ Seuraavana vuonna ilmestyi uusintapainos ensimmäisestä Tazan-kirjasta ja romaanit *Tarzan ja Oparin aarteet* sekä *Tarzanin pedot: Seikkailukirja Afrikan aarniometsistä*. Vuonna 1924 julkaistiin vielä *Tarzan ja valkoinen nainen*.¹⁷⁰ Elokuvien ja kirjojen välinen suhde, jota ei alkuun oltu sen kummemmin noteerattu, pääsi nyt julkisuudessa esille. *Filmiaitassa* Tarzan-kirjojen kerrottiin saavuttaneen paljon lukijoita, joiden saattoi olettaa kiinnostuvan uudesta sarjaelokuvasta *Tarzanin seikkailut* (*The Adventures of Tarzan*, 1921).¹⁷¹ Utta oli nyt se, että elokuvaa ohjattiin lähestymään romaanin kautta. Suosion keskiössä oli Tarzan-niminen hahmo, ei vain joku viidakossa varttunut poika. Kaksikymmentäluvun lopulla sarjaelokuva *Tarzan the*

¹⁶¹ ”Filmin mukana löytöretkillä mustien maanosassa”, *Filmiaitta* 8 (1922), 138.

¹⁶² ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 23.11.1921, 3.

¹⁶³ Katso Sven Hirn 1986, 152–165.

¹⁶⁴ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitan* Joulunumero (1922), 275.

¹⁶⁵ Katso ”Viikon ohjelmat 5/IX–11/IX 1921”, *Filmiaitta* 1 (1921), 12; ”Viikon ohjelmat 19/IX – 25/IX 1921”, *Filmiaitta* 2 (1921), 30; Päätösasiakirja 10153, 28.8.1919. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁶⁶ *Fennica: Suomen kansallisbibliografia*.

¹⁶⁷ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 8.11.1921, 3.

¹⁶⁸ Adamsin filmitoimiston mainos, *Filmiaitta* 10 (1923), takakansi.

¹⁶⁹ *Fennica: Suomen kansallisbibliografia* -tietokanta.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ ”Tervetullut uutuus kaikille...” *Filmiaitta* 11 (1923), 151.

Mighty (1928) tarkastettiin ytimekkäällä nimellä *Tarzan*.¹⁷² Suomessa Tarzanin seikkailuja seurattiin sekä elokuva- että proosamuodossa, vähän samaan tapaan kuin Yhdysvalloissa seurattiin useimpien sarjaelokuvien tarinoita. Romaanien käännösmäärät ja maahantuodut elokuvat sekä niitä ympäröinyt julkisuus viittaavat siihen, että maassa vallitsi – ilmeisesti juuri nuorison keskuudessa – suoranainen Tarzan-villitys. Perustan ilmiölle loivat sarjaelokuvana esitetty *Aarniometsän poika* ja romaani *Tarzan: Apinain kuningas – Seikkailukirja Afrikan aarniometsistä*. Suosion syvemmät juuret ylettyvät aikakauslehtien matkakertomuksiin ja aikalaisten siirtomaita sekä niiden asukkaita ja eläinkuntaa kohtaan tuntemaan kiinnostukseen.

Kuten yllä on esitetty, petoeläinsarjaelokuvissa aikalaisia kiehtoi länsimaisen ihmisen suhde koskemattomaan luontoon ja sen vaaroihin, erityisesti villipetoihin. *Filmiaitassa Aarniometsän poika* mainitaan ”jännittäväksi” ja ”erämaanromantiikkaa uhkuvaksi” seikkailuelokuvaksi.¹⁷³ *Aarniometsän poika* alkaa montaasijaksolla, jolla eksoottinen miljöö esitellään katsojille. Savannit, joet ja tiheäkasvuinen metsä yhdistyvät eheäksi kokonaisuudeksi, johon tapahtumat sijoittuvat. Ympäristöä keskeisempään asemaan nousevat eläimet. Montaasijaksossa nähdään rauhallisia kasvissyöjiä, kuten kirahveja, seeproja, antilooppeja ja norsuja, mutta myös sellaisia petoeläimiä kuin leopardi, leijona ja krokotiili. Luontoa leimaa jatkuva eloonjäämiskamppailu. Katsojat saavat nähdä, kuinka pantteri käy saaliinsa kimppeeseen. Yhdessä otoksessa leijona astelee kameraa kohti ja karjaisee lähikuvassa, mikä korostaa eläimen uhkaavuutta, sillä otos ikään kuin asemoi katsojan saaliiksi. Vaaralliset petoeläimet olivat myyntivaltti. Näin voi päätellä siitäkin, että *Erämaan jumalattaren* (*The Jungle Goddess*, 1922) ”sarjojen” nimet kertovat petoeläinten vaarallisuudesta: Villipetojen luolassa, Viidakon kauhu ja Hullu leijona.¹⁷⁴ Nähtävästi teokset myös vetivät katsojia.¹⁷⁵

Aarniometsän pojassa petoeläinten vaarallisuus osoittautuu suhteelliseksi. Elokuvan avaavan montaasijaksoson lopuksi nähdään silhuettiotos rauhallisesta gorillasta ja sitten häivytyksellä ja nostolla luotu siirtymä suorana seisovan ihmisen silhuettiin. Kyseessä on tietysti Tarzan, viidakon kuningas, joka rummuttaa rintakehäänsä ja nostaa kädet voittoisana ilmaan. Lopun siirtymää lukuun ottamatta avausjaksossa on käytetty teräviä leikkauksia. Leikkaukset ohjaavat tulkitsemaan villieläimet yhtenäiseksi joukoksi, jota vasten valkoinen mies näyttäytyy luomakunnan johtajana. Lisäksi häivytyksen ja noston avulla toteutettu siirtymä gorillasta Tarzaniin herättää ajatuksen näiden sukulaisuudesta. Valkoisen miehen luontainen ylemmyys maailmassa on kantava teema *Aarniometsän pojassa* ja monissa muissa petoeläinsarjaelokuvissa, mitä se on myös Edgar Rice Burroughsin Tarzan-romaaneissa: kulttuurin ja sivistyksen ulkopuolella, jopa apinoiden kasvatamana, valkoinen mies kehittyy muiden rotujen ja lajien johtajaksi. Vaikka skotlantilaista alkuperää oleva Tarzan ei ole viidakosta peräisin, hän on samanaikaisesti sekä yhtä sen kanssa että ylivoimainen suhteessa luontoon.¹⁷⁶ *Aarniometsän pojassa* Tarzan viettää aikaa apinoiden ja norsujen kanssa,

¹⁷² Päätösasiakirja 15879, 6.11.1929. Fc:35 Päätösasiakirjat 1929–1930. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁷³ ”Viikon filmikatsaus”, *Filmiaitta* 1 (1921), 11.

¹⁷⁴ Apollon mainos, *Iltaalehti* 5.2.1922, 2.

¹⁷⁵ ”Elävät kuvat”, *Iltaalehti* 23.11.1921, 3. Katso ”Viikon ohjelmat 28/XI–4/XII 1921”, *Filmiaitta* 7 (1921), 110.

¹⁷⁶ Richard Dyer 1997, 157.

mutta vaaran uhatessa hän surmaa veitsellä niin gorillan kuin leijonankin. Veitsi nostaa hänet petoeläinten yläpuolelle, mitä vastoin hän eroaa paikallisista ihmisistä fyysisillä ja henkisillä kyvyillään: toisin kuin natiivit, Tarzan on sekä vahva että älykäs.

Sitä, että *Filmiaitan* toimituskunta kiinnitti petoeläinsarjaelokuviin muita sarjaelokuvia enemmän huomiota, voi selittää teosten opettavaisina pidetyillä piirteillä.¹⁷⁷ Elokuvien kautta katsojat pääsivät tutustumaan eksootisten maiden kansoihin ja luontoon. *Filmiaitassa* kerrotaan, että Universalin studioilla on usein käynyt niin, että ”Kairosta kotoisin oleva kameelinajaja on omin silmin täällä saanut nähdä erämaan, jonka lävitse hän lukemattomia kertoja on kulkenut”, eikä ihme, koska ”maailman eri maita koskevat osat [...] ovat luodut suurella asiantuntemuksella”.¹⁷⁸ Universal Film Manufacturing Company oli yksi suurimpia sarjaelokuvien tuottajia.¹⁷⁹ Vielä miljööseen tutustumista tärkeämpää oli eläimiin tutustuminen. *Filmiaitassa* julkaistiin lehtijuttu *Unohdetusta kaupungista*, jossa Selig Polyscope Companyn käytössä ollut eläintarha esitellään näin:

Filmin regissööri, eversti Selig, on eläinfilmejään varten perustanut suuremmoisen *eläintieteellisen* puutarhan Kaliforniassa ja hänen eläimensä ovat opetettuja filminäyttelijöitä, jotka ovat tottuneet kameran edessä päästämään rajut vaistonsa valloilleen.¹⁸⁰

Toimittaja korostaa, että kyseessä on ”eläintieteellinen puutarha”, mikä viittaa yhtiön petoeläinsarjaelokuvien opettavaisuuteen. Toisin kuin eläintarhoissa yleensä, yhtiön elokuvissa eläimet esiintyvät vapaina niiden (muka) luonnollisessa ympäristössä. Ne eivät makaa raukeina vaan saalistavat, mikä sekin on jotain mitä eläintarhoissa ei nähnyt. Kuten todettua, petoeläimet olivat attraktio, ja aivan erityisesti monia aikalaisia kiehtoivat petoeläinten hyökkäykset. Ne olivat huomattava osa jo ensimmäisten petoeläinsarjaelokuvien oletettua vetovoimaa.¹⁸¹ Ihmisen ja eläinten välisiin taisteluihin kiinnitettiin huomiota myös *Robinson Crusoe’n* (*The Adventures of Robinson Crusoe*, 1922) esittelyssä: ”Robinsonin mukana lähdemme tutkimusmatkoille ja taistelemme hänen rinnallaan eläimiä ja villi-ihmisiä vastaan; eroituksena vain se että nyt ei ole kysymyksessä mikään näytteleminen, vaan puhdas ja karu todellisuus.”¹⁸² Elokuvat eivät kuitenkaan olleet luonnontieteilijöiden ja antropologien tekemiä, vaan yhdysvaltalaisen elokuvastudioiden, jotka tavoittelivat taloudellisia voittoja ihmisiä viihdyttämällä. Teosten kuva maailmasta oli kaikkea muuta kuin luonnontieteellinen tai antropologinen.

Vaikka joitain petoeläinsarjaelokuvien piirteitä arvostettiin, toisia katsottiin pahalla. *Viidakon tyttären* tultua ensi-iltaan vuonna 1916, *Biossa* julkaistiin syytös eläinrääkkäyksestä elokuvissa,¹⁸³ joskin teoksia spesifioimatta. Mitä eläinten kohteluun tuli, ilmiselvät epäkohdat vieroksuttivat katsojia.¹⁸⁴ Vaikka petoeläinsarjaelokuvissa oli opettavaisia piirteitä, niissä olivat läsnä

¹⁷⁷ Katso ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 14 (1922), 228.

¹⁷⁸ Paul Kohner, ”Hyvä Sarjafilmi”, *Filmiaitta* 8 (1922), 141.

¹⁷⁹ Ben Singer 2001, 217.

¹⁸⁰ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 7 (1921), 104.

¹⁸¹ Richard Abel 2006, 192.

¹⁸² Paul Kohner, ”Hyvä Sarjafilmi”, *Filmiaitta* 8 (1922), 144.

¹⁸³ ”Elävät kuvat ja eläinrääkkäys”, *Bio* 13 (1916), 4.

¹⁸⁴ Sven Hirn 1986, 152.

myös sensaatio-melodraamojen negatiivisina pidetyt piirteet, erityisesti väkivalta. Tämä aiheutti ongelmia. Esimerkiksi Selig Polyscope Companyn tuotama *Vildmarkens gudinna* (*The Jungle Goddess*, 1922) hyväksyttiin esitettäväksi, mutta sen tarkastuspäätöksestä löytyy seuraavanlainen merkintä: ”leikataan kidutus kohtaus ristillä”.¹⁸⁵ Hyvistä piirteistään huolimatta petoeläinsarjaelokuvat eivät olleet ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia. Mikäli elokuvantekijöiden motiivit eläinten esittelemiselle olisivat olleet toisenlaiset, elokuvia olisi voitu arvostaa hyvinkin korkealle. Tulkintaa puoltaa se, että kaksikymmentäluvun lopulla kokoillan elokuva *Simba, eläinten kuningas* (*Simba: The King of the Beasts*, 1928) hyväksyttiin verovapaaksi opetuselokuvaksi.¹⁸⁶

Sarjaelokuvien arvostus lisääntyy

Kaksikymmentäluvun alussa, ”sarjafilmiin tultua nykyisin meilläkin runsaasti käytäntöön”, *Filmiaitassa* julkaistiin Paul Kohnerin laatima lehtijuttu, joka kantaa otsikkoa ”Hyvä sarjafilmi”.¹⁸⁷ Lehtijuttu osoittaa, että lehden toimittuskunnassa oltiin havahtumassa siihen, että Hollywoodissa tehtiin – jos ei nyt ensiluokkaisia niin ainakin tavallista korkeatasoisempia – sarjaelokuvia. Kohnerin mukaan sellainen on *Robinson Crusoe* (*The Adventures of Robinson Crusoe*, 1922), joka oli kirjoitusajankohtana vasta tuotannossa. Hän perustelee kantaansa romaanin suosiolla sekä Universal Film Manufacturing Companyn maineella. Koska studiolla ”on varoja runsaasti käytettäväänään, voimme olla varmat siitä, että tulokset tulevat tyydyttämään suurimpiakin vaatimuksia”.¹⁸⁸ Lehtijutussa viitataan useaan sarjaelokuvaan, eikä yksikään niistä ole tekstistä päätellen sensaatiomelodraama. Kohner kertoo, että

ainaista uuden vaatimusta on Carl Laemmlekin pitänyt silmällä luodessaan uuden ja *hyvän* sarjafilmin. Ensimmäinen näistä on nimeltään ’Lännen valloittaja’ [*Winner’s of the West*, 1921], jonka toimintakenttänä on ensimmäisten kultalöytöjen aikainen (1849) Kalifornia. Filmin erinomainen menestys kehoitti jatkamaan samaa latua, ja tällöin syntyi m. m. filmi ’Stanleyn mukana Afriikkaan’ [*With Stanley in Africa*, 1922], joka kuvailee jännittävää matkaa mustien maanosaan, sekä ’Buffalo Billin ajoilta’ [*In the Days of Buffalo Bill*, 1922], joka ei vielä ole täysin valmis.¹⁸⁹

Erilaisten sensaatioiden sijaan Kohner korostaa teosten olevan opettavaisia, ne kun käsittelevät historiaa sekä vieraita kulttuureita ja maanosia. *Lännen valloittajista* oli kirjoitettu *Filmiaitassa* aikaisemminkin:

Universal Film Manufacturing Company on ryhtynyt valmistamaan jättimäistä sarjafilmiä *Lännen valloittajat*, joka tulee esittämään Kalifornian valloitusta v. 1849. Kuvaus perustuu

¹⁸⁵ Päätösasiakirja 11981, 22.12.1922. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁸⁶ Päätösasiakirja 15793, 12.9.1929. Fc:35 Päätösasiakirjat 1929–1930. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁸⁷ Paul Kohner, ”Hyvä sarjafilmi”, *Filmiaitta* 8 (1922), 141.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Ibid.

sankarillisen kapteeni Foremont'in ominkätisiin muistiinpanoihin tältä retkeltä ja suoritetaan luonnollisesti filmaus alkuperäisessä ympäristössä. Jännittäviä ja romanttisia kohtauksia ei ole vältetty.¹⁹⁰

Luonnehinnassa nousevat esille historiallinen aihe, suurmiehen elämä ja aidot tapahtumapaikat, jotka elokuvassa yhdistyvät viihteellisiin elementteihin eli jännitykseen ja romanttisuuteen. Juuri aitojen tapahtumapaikkojen näkemisen voi päätellä innostaneen monia, niitä kun ei voinut toistaa yhtä todenkaltaisesti muiden mediumien keinoilla. Richard Abel on sillä kannalla, että ainakin Yhdysvalloissa aidot tapahtumapaikat olivat varhaisissa lännenelokuviissa suosittuja attraktioita.¹⁹¹ Käytännössä *Filmiaitassa* luvataan, että *Lännen valloittajat* on sekä opettavainen että viihdyttävä. Tällainen retoriikka pyrki selvästi laventamaan sarjaelokuvien yleisöä niiden ihmisten suuntaan, jotka pitivät elokuvia – ja aivan erityisesti sarjaelokuvia – sekä turmiollisina että epäsideellisinä. Vastaava retoriikka toistuu *Iltalehdessä* julkaistussa elokuva-arvostelussa, joka käsittelee *Buffalo Billin ajoilta* – sarjaelokuvan toista ”sarjaa”.

Tässä erässä saamme seurata etelävaltioiden viimeistä epätoivoista kamppailua ennen lopullista antautumista ja presidentti Lincolnin murhan kesken teatterinäytäntöä Washingtonissa. Näiden historiallisten tapahtumien muodostamaa taustaa vasten näemme Buffalo Billin ja hänen ystäviensä tekemiä sankaritekoja uudisasukkaiden auttamiseksi.¹⁹²

Sarjaelokuvien maine ja suosio saattoivat kohota aiempaa korkeatasoisempien sarjaelokuvien maahantuonnin ja tällaisten huomionosoitusten myötä, ne kun tekivät selväksi, ettei kyse ollut vain joutavasta ajanvietteestä. *Iltalehden* nimettömäksi jäänyt arvostelija kertookin, että ”[h]arvoin on mikään filmi saanut suurempaa yleisömenestystä kuin tämä”.¹⁹³ Suomessa tiedettiin, että Yhdysvalloissa monet sarjaelokuvat olivat saaneet tunnustusta opettavaisuutensa tähden. ”Paraillaan näytellään Yhdysvaltojen monessa tuhannessa koulussa Universalin historiallisia filmejä ja voimme ehkä kuvitella itsellemme, mitenkä ihastuneina koululapset tutkivat tämänlaista oppikirjaa”,¹⁹⁴ Kohner toteaa. Hän antoi ymmärtää, että parhaat sarjaelokuvat olivat kaikkea muuta kuin turmiollisia.

AMERIKKALAISEN HUUMORIN TUOTTEET

Yhdysvaltalaiset mykkäelokuvat voi jakaa kahteen moodiin: melodramaattiseen ja koomiseen. Geoffrey Nowell-Smithin mukaan jako leimaa kaikkea mykkäelokuvaa.¹⁹⁵ Kummankin moodin alaan voi lukea joukon genrejä. Musikaalia lukuun ottamatta kaikki yhdysvaltalaisen elokuvan isot genret muo-

¹⁹⁰ ”Kuinka menneen ajan tapahtumat uudistuvat”, *Filmiaitta* 4 (1921), 63.

¹⁹¹ Richard Abel 1999, 152–154.

¹⁹² ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 8.1.1924, 3.

¹⁹³ Ibid.

¹⁹⁴ Paul Kohner, ”Hyvä sarjafilmi”, *Filmiaitta* 8 (1922), 144.

¹⁹⁵ Geoffrey Nowell-Smith 1997, 194.

toutuivat mykkäkaudella. Rick Altman on sillä kannalla, että ensimmäiset elokuvagenret olivat työkaluja, joita käytettiin vuosisadan alussa tuottajien ja esittäjien välisessä viestinnässä. Ajan genreterminologia – ”komedia”, ”romanssi” – oli peräisin kirjallisuuden ja teatterin parista. Elokuvantekijät omaksuivat genrejä muista taide- ja ajanvietemuodoista. Pian kirjallisuudesta ja teatterista omaksuttujen termien rinnalle otettiin käyttöön elokuvien tuotantoprosessista juonnettuja termejä, esimerkiksi ”trikkielokuva” ja ”takaa-ajo-elokuva”. Vuoteen 1910 mennessä sanasto oli ehtinyt muuttua monisyyseksi. Tuolloin levittäjät ja esittäjät tapasivat käyttää täsmentävää adjektiivia ja yleistä substantiivia genreihin viitattaessaan. Hyviä esimerkkejä tästä ovat ”slapstick-komedia” ja ”western-melodraama”. Sitten substantiivit jätettiin pois, mutta adjektiivit pysyivät käytössä eli ne substantioituivat. Altman on sillä kannalla, että slapstick, farssi ja burleski ovat pikemminkin erillisiä genrejä kuin komedian eri tyyppejä.¹⁹⁶ Genrejä käsiteltäessä on tärkeä pitää mielessä, että monet teokset eivät edustaa vain yhtä genreä. Steve Neale korostaa Altmanin tavoin monigeneerisyyttä: Hollywood-elokuvat kuuluvat samanaikaisesti moneen genreen.¹⁹⁷

Läpi elokuvahistorian Hollywood-studiot ovat toistaneet uusissa elokuvissaan kaupallisesti hyvin menestyneiden elokuvien elementtejä, pyrkien tuottamaan lisää menestyselokuvia. Rick Altmanin mukaan näin on syntynyt elokuvasyklejä, joita leimaavat tietyt piirteet, esimerkiksi samanlaiset juonikuviot tai henkilöhahmot. Tavanomaisesti sykli kytkeytyy vahvasti sen kehittäneeseen studioon, joka hyötyy taloudellisesti sen suosiosta. Kun muut studiot alkavat toistaa samoja elementtejä, sykli vakiintuu ja syntyy koko elokuvateollisuuden läpäisevä genre. Käytännössä kaikki studiot voivat hyödyntää genrejen suosiota. Mutta kun joku studio yhdistää genreen uudenlaisia elementtejä luodakseen omanlaista tuotantoa ja näin syntyneet elokuvat menestyvät kaupallisesti, syntyy uusi elokuvasykli. Altmanista genret ovat tällaisen lajiutumiskierron tulosta.¹⁹⁸ Lisäksi Altman esittää, että elokuva-arvostelijat jäsentävät elokuvakenttää käyttämällä elokuvateollisuuden luomia kategorioita, muuntelemalla niitä ja luomalla kokonaan uusia, jotka voivat vakiintua ja tulla laajaan käyttöön.¹⁹⁹ Tavanomaisesti kriitikot leimaavat menestyslementtejä sisältävän elokuvajoukon genreksi.²⁰⁰ Tälle on tilausta jo selkeyden takia, sillä Hollywood-studiot tapaavat paikantaa elokuvansa useaan genreen, tavoitellessaan mahdollisimman laajaa yleisöä.²⁰¹ Steve Neale on sitä mieltä, että genret ovat katsojille työkaluja, joiden avulla he suunnistavat elokuvakulttuurissa, jäsentävät elokuvia ja kokemuksiaan.²⁰² Genrejen ja niiden käyttötarkoitusten monimuotoisuudesta johtuen on usein vaikea sanoa, mistä genre alkaa ja mihin se loppuu.

Vaikka Hollywoodista oli tuotu Suomeen niin lännenelokuvia, rikoselokuvia kuin slapstick-komedioita, genrejen nimet eivät olleet vakiintuneita vielä kaksikymmentäluvun taitteessa. Suomessa oli käytössä joukko laveita ja epämääräisiä kategorioita, joilla elokuviin viitattiin. Ensiluokkaisia elokuvia

¹⁹⁶ Rick Altman 1997, 276.

¹⁹⁷ Steve Neale 2000, 25.

¹⁹⁸ Rick Altman 2002, 80–81.

¹⁹⁹ Ibid., 101–105.

²⁰⁰ Ibid., 57.

²⁰¹ Ibid., 78.

²⁰² Steve Neale 2000, 31.

kutsuttiin usein ”filminäytelmiksi”.²⁰³ Sana ”filmi” tarkoittaa ohutta valoherkkää kalvoa, jolle elokuvat kuvataan, mutta käytännössä sillä voitiin viitata mihin tahansa elokuvaan, kuten vieläkin voidaan tehdä, tai itse mediumiin. Koska sana ”näytelmä” kantaa mukanaan teatterin ja draaman konnotaatioita, sitä käytettiin filmi-sanana yhteydessä kun haluttiin korostaa elokuvan ja teatterin välistä kytköstä. Maailmalla esiintyi vastaavia luonnehdintoja, esimerkiksi Yhdysvalloissa oli käytössä sana ”photoplay”.²⁰⁴ Käytännössä ”filminäytelmä” oli elokuvapoliittinen termi, aivan kuten ”photoplay”, sillä se liitti elokuvat osaksi vakiintuneiden taiteiden joukkoa. Juuri kokoillan elokuvia – ja erityisesti kirjallisuusadaptaatioita – kutsuttiin toistuvasti ”filminäytelmiksi”. ”Taidefilmi” oli merkityksiltään lähellä ”filminäytelmää”. Sen käyttö lisääntyi vuonna 1921, jolloin Valtion filmitarkastamo alkoi tarkastuspäätösten yhteydessä jakaa elokuvia ”tiede- ja taidefilmeihin” sekä ”muihin filmeihin”.²⁰⁵ Samoihin aikoihin *Filmiaitan* toimittajat ryhtyivät ajamaan elokuvataiteen asiaa. Siinä missä ”filminäytelmä” kytkee elokuvia nimenomaisesti teatteriin ja draamaan, kytkee ”taidefilmi” ne taiteisiin yleensä. Ilmaissulla haluttiin korostaa, että kyseessä oleva elokuva on taidetta. Vaikka ”tiede- ja taidefilmit” olivat verotuksessa yksi ja sama kategoria, ne olivat erilaisia luokittelun välineitä. Käytännössä ”tiedefilmi” oli kategoria, jonka alaan kuuluivat monet opetuselokuvat, dokumentit ja aktualiteetit, mutta myös sellaiset näytelmäelokuvat, joita pidettiin poikkeuksellisen opettavaisina. ”Muut filmit” oli sen sijaan roskakorikategoria, jonka alaan elokuvatarkastajat laskivat kaikki sellaiset elokuvat, jotka eivät kuuluneet ”tiede- ja taidefilmeihin”. Monet tavanomaiset Hollywood-elokuvat kuuluivat juuri tähän kategoriaan.

Ajan elokuvakeskusteluissa esiintyi koko joukko suppeampia kategorioita. Aikalaisille mainostettiin muun muassa ”miljonäärifilmejä”, ”sarjafilmejä”, ”seikkailufilmejä”, ”villinlännenfilmejä”, ”romaanifilmejä” ja ”huvinäytelmiä”.²⁰⁶ Kategoriat ovat luonteeltaan hyvin erilaisia. Lännenelokuva on yhdysvaltalainen elokuvagenre, sarjaelokuvat pikemminkin elokuvamuoto ja miljonäärielokuvat genreksi vakiintumattomia tiettyä aihetta käsitteleviä elokuvia. Elokuvien tarkastuspäätöksissä taas käytettiin sellaisia kategorioita ja luonnehdintoja kuin ”romanttinen rakkaushistoria”,²⁰⁷ ”humoreski”,²⁰⁸ ”seikkailufilmi”,²⁰⁹ ”pilakuva”,²¹⁰ ”luonnonkuva”,²¹¹ ”villin lännen draama”,²¹²

²⁰³ Katso Päätösasiakirja 11174, 4.3.1921. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁰⁴ Lee Grieson 2004a, 1–2.

²⁰⁵ Markku Nenonen 1999, 170.

²⁰⁶ Ab Filmcentral Oy:n mainos, *Filmiaitta* 9 (1922), 161.

²⁰⁷ Päätösasiakirja 10488, 8.1.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁰⁸ Päätösasiakirja 10489, 8.1.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁰⁹ Päätösasiakirja 10495, 12.1.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁰ Päätösasiakirja 10510, 23.1.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹¹ Päätösasiakirja 10522, 23.1.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹² Päätösasiakirja 10589, 16.2.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

”draama”,²¹³ ”seikkailudraama”,²¹⁴ ”maanviljelyskuva”²¹⁵ ja ”yhteiskunnallinen draama”.²¹⁶ Näiden ohella tukeuduttiin sellaisiin ruotsinkielisiin luokitteluihin kuin ”folskådespel”,²¹⁷ ”detektivdrama”,²¹⁸ ”lustspel”,²¹⁹ ”komedi”,²²⁰ ”kärleksdrama”,²²¹ ”äventyrs- och kärlekshistoria”,²²² ”skämtfilm”,²²³ ”tecknad skämtfilm”,²²⁴ ”historiskt film drama”²²⁵ ja ”äventyrsdrama”.²²⁶ Luokitteluja oli paljon, mutta harva niistä oli selvärajainen ja käytössä vakiintunut. Esimerkiksi ”humoreskia”, ”pilakuva” ja muita vastaavia luonnehdintoja käytettiin toistuvasti, mutta on epäselvää, tarkoitettiinko niillä erilaisia komedioita vai ylipäättään komedioita. Sitä vastoin ”maanviljelyskuva” ja ”äventyrs- och kärlekshistoria” olivat harvinaisia luokitteluja. Näyttää siltä, että Suomessa monet genrenimet olivat vielä muotoutumisen ja vakiintumisen tilassa. Jotkut genrenimet maahantuotiin Yhdysvalloista (”villinlännenfilmi”), mitä vastoin toiset olivat levittäjien, esittäjien ja elokuva-arvostelijoiden työkaluja (”yhteiskunnallinen draama”). Mitä suomalaiseseen elokuvaan tulee, genrejen nimeäminen oli epämääräistä vielä studiokaudellakin.²²⁷

Rick Altman väittää, että heikot elokuvagenret ovat ominaisia nuorille ja kehittyville elokuvateollisuuksille, mitä vastoin kehittyneitä elokuvateollisuuksia leimaavat vahvat genret.²²⁸ Ajatus on sovellettavissa elokuvakulttuurisiin. Se, että elokuva-arvosteluja julkaistiin kaksikymmentäluvun taitteessa vähän, eikä maassa ilmestynyt kuin yksi elokuva-lehti (vaikkakin suomeksi ja ruotsiksi), vaikutti siihen, että kategoriat, termit ja käsitteet olivat vasta vakiintumassa. Koska moni kirjoittaja ei hallinnut käsitteistöä tai elokuvallisten tyylien kirjoa, heidän oli vaikea kirjoittaa elokuvien taiteellisista finesseistä

²¹³ Päätösasiakirja 10606, 23.2.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁴ Päätösasiakirja 9442, 9.9.1918. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁵ Päätösasiakirja 10925, 24.9.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁶ Päätösasiakirja 11080, 21.12.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁷ Päätösasiakirja 10467, 2.1.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁸ Päätösasiakirja 10515, 24.1.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁹ Päätösasiakirja 10538, 5.2.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁰ Päätösasiakirja 10733, 15.4.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²¹ Päätösasiakirja 10845, 12.7.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²² Päätösasiakirja 10868, 30.8.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²³ Päätösasiakirja 10870, 30.8.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁴ Päätösasiakirja 10878, 3.9.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁵ Päätösasiakirja 10897, 6.9.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁶ Päätösasiakirja 10898, 7.9.1920. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁷ Anneli Lehtisalo 2011, 28.

²²⁸ Rick Altman 1997, 277.

yksityiskohtaisesti.²²⁹ Suomalainen elokuvakulttuuri oli nuorta siinäkin mielessä, ettei maassa ollut vahvaa elokuvateollisuutta.

”Pintapuolista klovnitempuilua”

Slapstick-komedian juuret juontavat esittävästä taiteista, Douglas Ribletin mukaan erityisesti vaudevillesta. Slapstick on toimintapainotteista komediaa, joka voi olla luonteeltaan väkivaltaista.²³⁰ Slapstick-komedia on varhaisimpia elokuvagenrejä. Monet genrelle ominaiset piirteet näkyvät selvinä jo Edison Manufacturing Companyn ensimmäisissä elokuvissa, joissa nähdään ajan suosittuja vaudeville-artisteja. Vastaavasti Lumière-veljesten *L’Arroseur arrosé* (1895) täyttää slapstick-komedian tunnusmerkit. Viime vuosisadan taitteessa slapstickin vetovoima perustui liki yksinomaan koomisiin temppuihin (*gag*), kuten banaaniin liukastumisiin tai piirakan kasvoille heittämisiin, mutta toisella vuosikymmenellä suurimpia vetonauloja olivat koomikot, joista moni kehitti tunnistettavan hahmon.²³¹ Tämän myötä slapstick-komedioista muotoutui aiempaa tarinavetoisempia. Donald Crafton on kuitenkin sillä kannalla, että slapstick-komediat poikkeavat klassisesta Hollywood-kerronnasta siinä, ettei koomikoiden temppuja ole integroitu kerrotta-vaan tarinaan, vaan ne ovat itseisarvoisia attraktioita.²³² Käytännössä kerronta pysähtyy koomisen tempun ajaksi, minkä jälkeen se taas jatkuu. Attraktioiden estetiikka elää vahvana slapstick-komedioissa.

Suomessa ei käytetty ilmaisua ”slapstick-komedia”, vaan koomisille elokuville oli sellaisia nimityksiä kuin ”humoreski”,²³³ ”pilakuva”,²³⁴ ”komedia”,²³⁵ ”huvinäytelmä”,²³⁶ ”pilajuttu”²³⁷ ja ”ilveily”.²³⁸ Eri luonnehdinnoilla saatettiin viitata eri tyyppisiin slapstick-komedioihin, mutta kategoriat olivat monilta osin päällekkäisiä. Esimerkiksi elokuvan *Vallan kamala erehdys* (tuntematon) mainitaan sen käsiohjelmassa olevan ”[a]merikkalainen *ilveily*”, joka on ”[p]irteimpiä ja hausimpia *humoreskeja* mitä milloinkaan on nähty”.²³⁹ Tämä antaa ymmärtää, että ”ilveily” oli tietynlainen slapstick-komedia (ehkä nimenomaisesti koomikko-komedia [*comedian comedy*]), joka oli ”humoreskin” alaluokka. Vaikka ilveilyyn on sittemmin liitetty negatiivisia konnotaatioita, yleisesti käytetty ilmaisu oli enemmän kuvaava kuin arvottava: hyvä slapstick-komedia oli hyvä ”ilveily”. Arvottava ilmaisu oli kui-

²²⁹ Sama ilmiö vaivasi myös muita taidekeskusteluja, esimerkiksi arkkitehtuurista käytyjä. Silja Laine 2011, 56.

²³⁰ Douglas Riblet 1995, 168.

²³¹ Frank Krutnik 1995, 18.

²³² Donald Crafton 1995, 107.

²³³ Päättösasiakirja 10463, 3.1.1920. Fc:23 Päättösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²³⁴ Päättösasiakirja 10468, 2.1.1920. Fc:23 Päättösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²³⁵ Päättösasiakirja 10511, 23.1.1920. Fc:23 Päättösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²³⁶ Päättösasiakirja 10582, 12.2.1920. Fc:23 Päättösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²³⁷ Päättösasiakirja 11014, 23.11.1920. Fc:24 Päättösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²³⁸ Päättösasiakirja 11297, 10.5.1921. Fc:24 Päättösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²³⁹ Ibid.

tenkin sen takia, että slapstick-komediat olivat tavanomaista elokuvaa: niitä ei luokiteltu ”tiede- ja taidefilmeiksi”. Toimittajatkaan eivät juuri käsitelleet slapstick-komedioita, eivät varsinkaan *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* parissa työskennelleet.

Slapstick-komediat ja amerikkalaisuus liitettiin kerta toisensa jälkeen yhteen. ”Filmi, joka tällä viikolla on ohjelmassamme on eittämättömästi yksi hauskipia ja hienoimpia amerikkalaisia komedioita, joita on saatavana”,²⁴⁰ luvataan *Kittyn oikkujen* (*The Caprices of Kitty*, 1915) käsiohjelmassa. Elo-kuvien tarkastuspäätöksissä esiintyy paljon vastaavia luonnehdintoja: ”ame-rikkalainen humoreski”,²⁴¹ ”amerikkalainen farssi”²⁴² ja ”Amerikansk skratt-success”.²⁴³ Vuonna 1920 uudelle esityskierrokselle otettua Keystone Film Companyn elokuvaa *Jano* (*Thirst*, 1917) mainostetaan sen käsiohjelmassa näin: ”Tämä ilveily on tyypillinen *amerikkalaisen* huumorin tuote. Ne tu-hannet kepposet, naurettavat ja hullunkuriset kujeet, jotka tämä filmi-ilveily sisältää tekevät sen yhdeksi parhaimmista ja hausimmista ilveilyistä joita saa nähdä.”²⁴⁴ Amerikkalaisuutta käytettiin slapstick-komedioita luonnehti-vana adjektiivina myös lehtien sivuilla käydyissä elokuvakeskusteluissa. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin Fanny Davidsonin laatima lehtijuttu, jossa hän mainitsee, ettei ”[t]aidefilmi” [...] ole ilveilynäytelmä amerikkalaismal-lisine, konemaisine marionetteineen à la Chaplin”.²⁴⁵ Amerikkalaisuutta saa-tettiin käyttää adjektiivina muihinkin Hollywood-elokuviin viitatessa, muttei samalla systemaattisuudella. Tältä pohjalta voi todeta, että slapstick-komedia oli aikalaisista periamerikkalainen genre. Tämä ei sinällään ole yllättävää, tuotiinhan Hollywoodista paljon yksi-, kaksi-, ja kolmekelaisia elokuvia, var-sinkin halpoja slapstick-komedioita. Slapstick-komedia ei kuitenkaan ole yk-sin yhdysvaltalaisen elokuvan genre, vaan niitä tuotettiin myös Ranskassa, Italiassa ja monessa muussa maassa, eivätkä genren eurooppalaiset edustajat olleet Suomessa tuntemattomia. ”Förut sågo vi endast fransk, tysk och dansk komik, och af dessa tre arter var den franska obetingat den bästa, den tyska den förskräckligaste. Men med Ford Sterling filmerna ställes man plötsligt framför något alldeles nytt: den nationella amerikanska humoristiska fil-men”,²⁴⁶ kertoo nimimerkki ”B” vuonna 1915 ilmestyneessä *Biograf-tidningis-sä*. Myös katsojat tekivät selvän eron erimaalaisten slapstick-komedioiden välille. *Filmiaitan* lukija, joka käyttää nimimerkkiä ”Klara” kirjoittaa lehden lukijoiden palstalla, että ”[m]inusta ovat ameriikkalaiset huvinäytelmät par-haita”.²⁴⁷ Sen sijaan nimimerkillä ”Rasavilli” esiintyvä lukija ”kannattaa *eh-dottomasti* saksalaisia huvinäytelmiä ja tanskalaiset ovat myös koko pirteitä ja hauskoja”.²⁴⁸

²⁴⁰ Päätösasiakirja 9569, 30.10.1918. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomais-ten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁴¹ Päätösasiakirja 9788, 1.2.1919. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁴² Päätösasiakirja 9787, 1.2.1919. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁴³ Päätösasiakirja 9788, 1.2.1919. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁴⁴ Päätösasiakirja 9954, 10.4.1919. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁴⁵ Fanny Davidson, ”’Untuvaisen’ filmaus”, *Suomen Kuvalehti* 7 (1920), 148.

²⁴⁶ ”B”, ”Ford Sterling”, *Biograf-tidning* 1 (1915), 13.

²⁴⁷ ”Klara”, ”Minusta ovat...”, *Filmiaitta* 5 (1922), 95.

²⁴⁸ ”Filmiystävien keskustelua.”, *Filmiaitta* 6 (1922), 111.

Rob King korostaa, että yhdysvaltalaisella slapstick-komedialla on vahvat siteet työläisten, uusien maahanmuuttajien ja alemman keskiluokan suosimaan populaarikulttuuriin, erityisesti urbaaneihin huveihin. Näihin lukeutuvat burleski, saluunat, tanssisalit, huvipuistot, kioskikirjallisuus, halpa lavamelodraama ja erilaisten huimapäiden esitykset. Vuonna 1912 perustettu Keystone Film Company ammensi estoita näistä konteksteista, välittämättä Motion Picture Patents Companyn (MPPC) ympärille järjestäytyneen elokuvateollisuuden pyrkimyksistä kohottaa elokuva-alan arvostusta tuottamalla säädyllisiä teoksia maan laajalle keskiluokalle. Keystone-elokuvat ovat nimenomaisesti työläisten työläisille tekemiä,²⁴⁹ King tulkitsee. Yhdysvalloissa yhtiön elokuvat olivat niin suosittuja, että ne synnyttivät slapstick-innostuksen, joka jatkui Douglas Ribletin mukaan mykkäkauden loppuun saakka.²⁵⁰ Elokuvat tuotettiin halvalla ja nopeasti. Keystonea johtanut Mack Sennett kertoo yhtiön metodista: "[M]e saamme idean, sitten me noudatamme luonnollista tapahtumien kulkua, kunnes se johtaa takaa-ajoon, joka on meidän komedioidemme ydin."²⁵¹ David Robinsonin mukaan monet yhtiön elokuvat kuvattiin liikkumattomalla kameralla julkisilla paikoilla, usein puistoissa ja vain vähäistä rekvisiittaa käyttäen. Studio hyödynsi yleisötilaisuuksia, esimerkiksi paraateja ja lasten mäkiautokilpailuja, joihin koomikoiden koheltaminen ja takaa-ajot löyhästi kytkeyttiin. Joissain tuotannoissa käytettiin yksinkertaisia lavasteita.²⁵²

Keystone-komediat ovat tarkoituksella hyvän maun vastaisia. Niissä potkitaan, pistetään neuloilla, poltetaan kuumilla esineillä, purraa, syljetään, lyödään ja heitetään tavaroita (piirakoita, hevosenkenkiä ja tiiliskiviä) vasten toisten kasvoja. Lisäksi Douglas Riblet erittelee, että yhtiön elokuvien ominaispiirteisiin lukeutuvat groteski maskeeraus ja puvustus, häikäilemättömät ja epämiellyttävät päähenkilöt, ällöttävät hajut ja maut sekä hyvien tapojen pilkkaaminen ja kaikenlainen virkavallan halventaminen.²⁵³ Mack Sennett oli sillä kannalla, ettei mikään ole tavallisista ihmisistä hauskenpää kuin auktoriteetin redusoituminen absurdiksi.²⁵⁴ Ennen Keystoneen perustamista Sennett työskenteli D. W. Griffithin kanssa Biograph Companyssa. Sennett omaksui kollegaltaan vaikutteita, jotka näkyvät muun muassa Keystone-elokuvien nopeatempoisissa editoinnissa.²⁵⁵ Sennett ymmärsi, että Griffithin kehittelemillä tekniikoilla saattoi tehdä härskiä pilaa korkeamoralisista teemoista,²⁵⁶ joita MPPC suosi. Keystoneen vauhdikkaissa elokuvissa parodioidaan muita genrejä kääntämällä niiden konventioita pääläelleen ja tehdään pilaa kaikesta minkä ylempiluokkaiset amerikkalaiset tapasivat ottaa vakavasti.²⁵⁷ Monessa elokuvassa työväenluokkainen hahmo tunkeutuu ylemmän yhteiskuntaluokan sosiaaliseen tilaan ja aiheuttaa käytöksellään kaaosta.²⁵⁸ Juuri tällaisissa kohtauksissa koomiset temput ovat henkilöpsykologialla motivoitua tarinaa keskeisemmässä asemassa. "[J]uoni kehittyi eri-

²⁴⁹ Rob King 2009, 3, 22–23, 27–28.

²⁵⁰ Douglas Riblet 1995, 168.

²⁵¹ Mack Sennett teoksessa David Robinson 1988, 137.

²⁵² David Robinson 1988, 139–140.

²⁵³ Douglas Riblet 1995, 170–180.

²⁵⁴ Teoksessa Rob King 2009, 20–21.

²⁵⁵ Douglas Riblet 1995, 178.

²⁵⁶ Rob King 2009, 57.

²⁵⁷ Eileen Bowser 1994, 181.

²⁵⁸ Rob King 2009, 164.

näisten esineitten paiskelemisesta vastaanäyttelijän päähän hurjaksi takaa-ajoksi monine kuperkeikkoinen”,²⁵⁹ Walter Stainhauer kertoo yhdysvaltalaisista slapstick-komedioista aikakauslehti *Maailmassa*. Huomio kuvaa hyvin varhaisempia Keystone-elokuvia, sillä yhtiön slapstick-komedioiden estetiikka liukui hiljalleen kohti klassisen Hollywood-kerronnan konventioita. Kaksikymmentäluvun taitteen lähestyessä amerikkalaiset kriitikot saattoivat hämmästellä, että joillakin Keystone-elokuvilla on tarina kerrottavana.²⁶⁰ Vanha keystonelainen tuotantometodi eli kuitenkin monessa yhtiöissä, esimerkiksi Roscoe ”Fatty” Arbucklen Comique Film Companyssa. Imogen Sara Smith mainitsee, ettei tässä yhtiössä käytetty käsikirjoituksia, vaan näyttelijät ja pilojen ideojat keksivät yhdessä koomisia kohtauksia. Jos sattui käymään niin, että yhdessä ideoidun asetelman mahdollisuudet tuli käytettyä loppuun ennen kuin elokuva oli valmis, siirryttiin vain toiseen paikkaan, missä koomikoiden temppuilu sai jatkua tavalla tai toisella.²⁶¹

Keystonen slapstick-komedioita alettiin tuoda Suomeen vuoden 1914 lopulla.²⁶² Niitä esitettiin maassa vielä pitkään sen jälkeen kun yhtiö lopetti toimintansa vuonna 1917. Suomessa nähtiin myös muiden yhdysvaltalaisien yhtiöiden vastaavaa tuotantoa. Kaksikymmentäluvun taitteen elokuvatarkastuspäätöksissä ja elokuvamainoksissa toistuvat monet amerikkalaiset koomikkonimet: Charles Chaplin, Lloyd Hamilton, Bud Duncan, George Ovey, Alice Howell ja Roscoe Arbuckle. Kullakin oli oma tunnistettava tyylinsä monine maneereineen. Esimerkiksi koomikot Lloyd Hamiltonin ja Bud Duncan esiintyvät toistuvasti sekasortoa aiheuttavina kulkureina tai pummeina. Suomessa heidän tähdittämänsä elokuvat olivat nimenomaisesti Ham ja Bud -elokuvia.²⁶³ ”Yleisön lemmikit Ham ja Little Bud filmissä ’Ham rakkauden välionä’” (*Ham in Harem*, 1915) on elokuvan käsiohjelman painetun tekstin mukaan ”[a]inoalaatuinen naurukappale 1 osassa”.²⁶⁴ Elokuvan hauskuus taataan koomikoiden tunnettuudella ja suosiolla. Ilmeisesti tällainen retoriikka toimi hyvänä mainontana suosittujen koomikoiden kohdalla, sillä *Biografidning* kertoo, että ”[John] Bunny i hufvudsrollen’ har alltid varit ett meddelande på programmet, som dragit fulla hus”.²⁶⁵ Kaksikymmentäluvun taitteen Suomessa juuri koomikot olivat slapstick-komedioiden isoja vetonauloja. Silti slapstick-komedioita ei voi pitää jatkosarjoina tai edes sarjaohjelmina, sillä kertomukset eivät jatku elokuvasta toiseen ja hahmot ovat hieman erilaisia eri elokuvissa. Tiettyä sarjamaisuutta koomikkokomedioissa kuitenkin on. Yksiselitteistä rajanvetoa ei voi tehdä, koska samannimisten hahmojen esiintyminen samojen koomikoiden näyttelemänä luo kiistatta jatkuvuutta eri teosten välille. Mutta toisin kuin sarjaelokuvissa, jatkuvuutta luovat ennen kaikkea koomikot, eivät tarina, hahmot tai miljö.

Aikalaisia rohkaistiin pitämään eurooppalaisia koomikoita ja heidän slapstick-komedioitaan yhdysvaltalaisia kultivoituneempina. *Filmitaitassa*

²⁵⁹ Walter Stainhauer, ”Elokuvahumoristeja”, *Maailma* 10 (1928), 424.

²⁶⁰ Katso Rob King 2009, 169.

²⁶¹ Imogen Sara Smith 2008, 60–61.

²⁶² Markku Nenonen 1999, 94.

²⁶³ Päätösasiakirja 9301, 22.3.1918. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁶⁴ Ibid.

²⁶⁵ ”John Bunny”, *Biografidning* 12 (1915), 5. John Bunny oli amerikkalainen koomikko, joka kuoli vuonna 1915.

todetaan, että Max Linderin amerikkalainen elokuva *Seitsemän vuoden onnettomuus* (*Seven Years Bad Luck*, 1921)

on repäisevän hauska, toisenlainen kuin Chaplinin ja Fattyn filmit, sillä ranskalaisen Maxin komiikassa on sivistynyttä eleganssia. Hänen kujeilleen ja humoristisille ilmeilleen nauretaan, mutta hän ei milloinkaan joudu pilkan alaiseksi, hän säilyttää aina arvokkuutensa. Me nauramme hänen mukanaan, mutta ei hänelle, ja senvuoksi hänestä pidetään.²⁶⁶

Linder ei ole kirjoittajasta naurun kohde, toisin kuin yhdysvaltalaiset kollegansa. Väite on kärjistetty, mutta kirjoittaja on oikeassa siinä, että katsojat nauravat usein Charles Chaplinille ja Roscoe Arbucklelle. Heidän hahmonsia ovat koomisia kontrasteja elegantille Linderille. Chaplin naurattaa katsojia jo väärän kokoisilla vaatteilla ja erikoisella kävelytyylillään. Isokokoinen Arbuckle taas kokesteeraa toistuvasti naiseksi pukeutuneena. Linder oli ensimmäinen kansainvälinen elokuvatahti. Hän oli suosituimmillaan vuosina 1907–1914, jolloin ranskalainen elokuva vielä hallitsi määrällisesti maailman elokuvamarkkinoita.²⁶⁷ Yhdysvaltalaisista koomikoista poiketen Linderin näyttelemä Max on yläluokkainen dandy, jonka asu koostuu hännystakista, liivistä, silinteristä, kävelykepeistä ja damaskeista. Siinä missä monet koomikot ammensivat sirkuksesta ja varieteesta, Linderin komiikka juontaa selvemmin teatterista ja on keskiluokkaista: Max tavoittelee usein naisen suosiota, mutta päätyy noloihin tilanteisiin.²⁶⁸ Ehkä *Filmiaitan* toimittaja tarkoittaa, että elokuvien komiikka juontaa tällaisista tilanteista, eikä Maxin persoonasta ja hänen vaatteistaan.

Ham rakkauden välionä on elokuva kahdesta pummista nimeltä mainitsemattomassa islaminuskoisessa maassa. Vuonna 1915 valmistunutta slapstick-komediaa esitettiin Suomessa vuonna 1918. Kyseessä on tavanomainen halpa komedia, jollaisia maahantuotiin paljon kaksikymmentäluvun taitteessa. Tältä pohjalta elokuvaa voi pitää tyypillisenä amerikkalaisen huumorin tuotteena. Ham ja Bud esiintyvät elokuvassa tapansa mukaan irtolaisina. Elokuva alkaa yleiskuvalla, jossa paikalliset rukoilevat polvillaan kohti Mekkaa. Pummipari kävelee väkijoukon läpi kohti katsojia synnyttäen vaikutelman, että paikalliset ovat polvillaan heidän tähtensä. Kameran edessä Ham potkaisee yhtä rukoilijaa takapuolelle ilman näkyvää syytä. Tämän jälkeen toverukset istuutuvat, käyttäen rukoilevia ihmisiä penkkeinä. Kun rukoilijat nousevat, pummit lentävät selälleen, mistä he tuohtuvat. Elokuvassa ei ole tarinaa kuin nimeksi. Nähtyään sulttaanin lempitietyn pummit naamioituvat läheteiksi ja livahtavat haaremiin pitääkseen hauskaa sulttaanin neitojen seurassa. Elokuvan lopussa he ovat riitaantuneet sulttaanin kanssa, jonka he lyövät tainnoksiin ja heittävät palvelijoineen jorpakkoon. Lopulta pummit hyppäävät vapaaehtoisesti likaiseen lampeen muiden joukkoon ja elokuva päättyy. Elokuva ohjaa katsojia nauramaan pummeille ja heidän käytökselleen: he kohtelevat karskin väkivaltaisesti vielä alemmaksi arvostettuja islaminuskoisia.

Seitsemän vuoden onnettomuus on paljon vahvemmin tarinavetoinen kuin *Ham rakkauden välionä*. Elokuva kertoo taikauskoisesta Maxista, jonka

²⁶⁶ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 16 (1922), 260.

²⁶⁷ Ginette Vincendeau 2000, 42, 45.

²⁶⁸ Ibid., 47.

palvelijat rikkovat hänen peilinsä, mutta eivät kerro tästä hänelle. Kun krapulainen Max tulee ajamaan partaansa, yksi palvelija näyttlee hänen peilikuvansa. Hän seisoo peilin tyhjiä kehyksien toisella puolella ja toistaa isäntänsä pienimmätkin eleet. Max huomaa, että peilikuvassa on jotain outoa ja yrittää aika ajoin koskettaa peilin pintaa, jolloin palvelija painaa kätensä hänen kättään vasten, jottei illuusio särkyisi. Samoin hän tukee isäntäänsä, tämän nojatessa selin peiliin. Lopulta Max on varma, että häntä huijataan, ja hän heittää kenkäänsä kohti palvelijana pitämäänsä hahmoa. Tällöin hän särkee peilin, jonka palvelijat ovat juuri asettaneet aiemmin särkemänsä peilin tilalle. Max uskoo peilin särkyvän tietävän huonoa onnea. Täten hän välttelee tilanteita, joissa huono onni voisi hänet kohdata, mutta joutuu kerta toisensa jälkeen ojasta allikkoon. Peilin särkyminen ja Maxin huonon onnen pelko motivoivat tapahtumia. Vaikka monet koomiset temput ovat attraktioita, kaikki eivät ole tarinasta täysin irrallisia, vaan kumpuavat siitä, kuten peilin särkyminen osoittaa. Elokuvasa *Ham rakkauden välillä* ei ole vastaavaa kekseliäisyyttä, vaan sen temput ovat varsin perinteisiä toisten potkimisia ja tönimisiä.²⁶⁹ Elokuviin välinen merkittävä ero on siinä, että *Seitsemän vuoden onnettomuudessa* huumori on hyvänmielinen, mutta elokuvassa *Ham rakkauden välillä* se on suoranaista sikailua vieraassa kulttuurissa. On harhaanjohtavaa esittää, ettei *Seitsemän vuoden onnettomuudessa* naurettaisi Maxille. Katsojat kuitenkin nauravat Maxin kanssa siinä mielessä, että hän joutuu tarinan edetessä aina uudelleen noloihin tilanteisiin, joista hänen on selvitettävä, mitä vastoin Hamin ja Budin temput ovat liki itseisarvoisia attraktioita. Lisäksi Linderin hahmo on psykologisesti rakennettu ja täten uskottavampi, koska katsojat ovat perillä hahmon tavoitteista ja peloista. Linder ei myöskään mene yhtä pitkälle sosiokulttuurisen soveliaisuuden rikkomisessa, kuten yhdysvaltalaiset koomikot, jotka tieteen tahtoon rikkovat hyvää makua vastaan. Walter Steinhauer toteaa *Maailmassa*, että ”[e]urooppalainen humoristinen elokuva on kai myöskin tämän pilaantuneen [amerikkalaisen] maksusuunnan johdosta kehittynyt osittain samalla lailla, vaikka sittenkin on sanottava, että eurooppalaisissa huvinäytelmissä on aina joku juoni havaittavissa, jota taas amerikkalaisissa ei lainkaan huomaa”.²⁷⁰ Hollywoodin slapstick-komedioitten siis saatettiin ajatella vaikuttavan eurooppalaisiin, mutta eurooppalaisia pidettiin tarinavetoisempina.

Käsitys yhdysvaltalaisen slapstick-komedioitten arvottomuudesta osoitautui elokuvakriitikoiden keskuudessa pitkäikäiseksi. Vuonna 1925 ilmestyneessä kirjoituksessa Lauri Kuoppamäki ilmoittaa, että jotkut

Chaplininkin esityksistä ovat liiaksi pintapuolista klovnitempuilua, ja enimmäkseen häntä matkivat Amerikkalaiset ammattiveljet ovat viimevuosiin saakka haaskuuttaneet aivan tarpeettomasti filminauhaa sellaiseen, mikä pitäisi jo olla filmin alkuajoilta voitettua kantaa.²⁷¹

Luultavasti Kuoppamäki tarkoittaa pintapuolisella klovnitempuilla koomisia attraktioita. Hänestä slapstick-komedioilla ei ole mitään tekemistä tai-

²⁶⁹ Innovatiivisimmillaan elokuva on kohtauksessa, jossa Ham tekee sulttaanille taikatemppuja. Hän muun muassa esittää nielaisevansa miekan ja saa kaverinsa yskäisemään nenäliinansa. Nämä ovat kuitenkin pieniä yksityiskohtia.

²⁷⁰ Walter Steinhauer, ”Elokuvahumoristeja”, *Maailma* 10 (1928), 424.

²⁷¹ ”L. Kki”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV. Amerikkalainen draama-tuotanto”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

teen kanssa. *Filmiäitan* elokuvapoliittiset linjaukset eivät kuitenkaan vastanneet monien katsojien käsityksiä hyvästä ja huonosta, vaan yhdysvaltalaisille slapstick-komedioille oli kysyntää. Yksi lehden lukijoista on sitä mieltä, ettei ”[f]ilmillä vielä pitkiin aikoihin ole niin älykäs yleisö, että se yksinään kannattaisi valio-ohjelmistoa ja siksi täytyykin niiden tuottama tappio saada korvatuksi sellaisten tusinafilmien avulla, joista yleisö pitää”.²⁷² *Filmiäitan* nimettömänä kirjoittava toimittaja muistelee, että jo vuonna 1912 illan elokuvaohjelmaan kuului aina ”päänumero – tavallisesti joku neljä- tai viisinäytöksinen draama – ja täytenumerona joku huvinäytelmä”.²⁷³ Täytenumero oli tärkeä. Kun slapstick-komedioiden tuotanto oli MPPC:n toiminnan seurauksena pohjalukemissa vuosina 1908–1912, yhdysvaltalaiset elokuvateattereiden omistajat valittivat, että markkinoilla oli liaksi ylempiä luokkia kiinnostavia melodraamoja, jotka eivät kosketta työläisiä.²⁷⁴

Charles Chaplin – filmi-ilveilijästä taiteilijaksi

Charles Chaplinin slapstick-komediat herättivät intomielistä keskustelua kaksikymmentäluvun taitteen Suomessa. Sven Hirnin mukaan suomalaiset tutustuivat koomikon elokuvaan vuonna 1915.²⁷⁵ Jerker A. Eriksson on päätellyt, että ensimmäiset Suomessa esitetyt Chaplin-elokuvat olivat *Tangostrassel* (*Tango Tangles*, 1914) ja *Den Falska Baronen* (*Caught in a Cabaret*, 1914), jotka tulivat Helsingissä ensi-iltaan maaliskuun 22. päivä.²⁷⁶ Englannissa uransa music hall -artistina aloittanut Chaplin liittyi Keystone Film Companyyn Amerikan-matkallaan vuonna 1913.²⁷⁷ Hän esiintyi Mack Sennettin johtaman yhtiön komedioissa jo seuraavan vuoden alussa.²⁷⁸ Näiden vuosilukujen perusteella viive halpojen slapstick-komedioiden valmistumisen ja Suomen ensi-iltojen välillä oli lyhyt, kutakuinkin vuoden mittainen. Suomessa kulkurihahmon suosio kasvoi nopeasti, sillä jo vuoden 1915 huhtikuussa maaseututeatteritkin mainostivat esityksiä Chaplinin nimellä.²⁷⁹ Tammi-kuussa 1917 jotkut elokuvateatterit keskittyivät yksinomaan Chaplin-elokuvien näyttämiseen.²⁸⁰ Suuri suosio yhdistettynä komiikan anarkistisuuteen ja huoli elokuvien vaikutuksista niiden katsojiin johtivat debatteihin. Kun Chaplin-keskustelu syttyi, se osoittautui pitkäikäiseksi ja paikoin kiivasluonteiseksi.

Se, että Chapliniin suhtauduttiin paheksuen näkyä selvänä nimimerkillä ”Jeremias” esiintyneen henkilön kirjoituksessa, joka julkaistiin *Uudessa Aurrassa* vuonna 1917:

”Yleinen mielipide”, joka istuu halvimilla paikoilla eturivillä elävissä kuvissa ja jonka kohottama riemu tai äänettömyys määrää teatte-

²⁷² ”Biografiyleisön maku”, *Filmiäitta* joulunumero (1922), 272.

²⁷³ ”Muutamia piirteitä Suomen biografihistoriasta”, *Filmiäitta* 12 (1922), 202.

²⁷⁴ Katso Rob King 2009, 19.

²⁷⁵ Sven Hirn 1991, 194.

²⁷⁶ Jerker A. Eriksson 2005, 248. On kuitenkin mahdollista, että niitä esitettiin maassa jo vuoden 1914 aikana, jolloin Keystone Film Companyn elokuvien maahantuonti alkoi.

²⁷⁷ David Robinson 1988, 131.

²⁷⁸ Ted Okuda & David Maska 2005, 16.

²⁷⁹ Sven Hirn 1991, 194. Katso Jerker A. Eriksson 2005, 253–254.

²⁸⁰ Markku Nenonen 1999, 95.

rinomistajan filmitilauksen, on nyt ryhtynyt syöttämään meille Charlie Chaplinia.

Pukea itsensä liian pieneen knalliin ja liian väliin housuihin sekä mustata nenänsä alusta ja lähteä sitten kadulle tekemään mitä ihmeellisempiä kommervenkkejä, – se on otaksuttavasti korkeinta huumoria. Puhumatta tällä kertaa siitä, että nuo kommervenkit, joita ”yleinen mielipide” pitää niin mestarillisina, sangen usein eivät ole ainoastaan epämiellyttäviä, vaan suorastaan raakoja

Tuskin on onnellisesti kuitattu Ford Sterling. Sisuaani väännättää vieläkin, kun muistan miehen mulkoilut, suun vääristykset, kuolaamisen ja ruokottomuuden.

Vielä surkeampi näitä kahta on Chaplin, yksi ”humoristi” hänkin, josta jo on tarpeeksi ennätetty lyödä reklaamirumpua.

Ellei todellakaan ole parempaa serveerattavaa, niin paras on pistää lafka kiinni tai näytellä kuviaan yksinomaan ”yleiselle mielipiteelle”.

Allekirjoittanut on toisinaan tehnyt sen virheen, että on mennyt istumaan eläviin kuviin. Ja katseleehan sitä muutamia filmejä kernaastikin aikansa kuluksi, – vallankin jos musiikki on mukiinmenevää, – mutta yllämainittujen ”humoristien” esiintyminen särkee koko vaikutelman.

Max Linder teki kaikesta huolimatta kultiveeratun ihmisen vaikutuksen ja hänen esiintymistään katseli toisinaan nautinnokseen. Mutta silti meille ei sovi syöttää kaikkea, mikä Amerikassa mahdollisesti käy täydestä ja kaikkein vähimmän Chaplinien ja Sterlingin ”taidetta”. Se voi mahdollisesti miellyttää siamilaisia, – täällä se on mautonta.

Tässä yhteydessä olisi erinomaisen kiitollista pitää pieni esitelmä elävien kuvien turmiollisuudesta yleensä puhua päätöksellä rikos-, jännitys-, sensatsioni-, yllätys- y. m. draamoista, joiden vaikutukset ovat kouraantuntuvat moraalisisessä kohteessa.

Jätettäköön se muitten asiaksi.

Allekirjoittanut pyytää vain sanoa: te olette jo hämmentäneet nuorisomme ja elävien kuvien yleisömmme moraaliala, koettakaa säästää edes kauneusaistia. Ja sitä teette m. m. antamalla Chaplinin y. m. mahdottomuuksien pysyä Amerikassa.²⁸¹

Kirjoituksen perusteella Chaplinin komediat hauskuttivat erityisesti alempi-luokkaisia katsojia, joilla oli varaa vain halpoihin paikkoihin. Keystone-elokuvat oli suunnattu etupäässä heille. Oletettavasti näillä penkeillä istuivat myös lapset ja nuoret. Elokuvien esitysmääriin ja suosioon kohdistuvat viitaukset huomioonottaen on syytä epäillä, että väkeä istui kalliimmillakin paikoilla. Kenties etummaisissa riveissä istui nimenomaisesti elokuvateattereiden vakioasiakkaita, päätellen siitä, että ”Jeremias” väittää heidän innostuksensa ohjanneen elokuvahankintoja. Kuten Saksassa,²⁸² myös Suomessa saatettiin myöntää, että Chaplin nauratti ihmisiä, mutta samanaikaisesti hänen komiikkaansa trivialisoitiin ja ylenkatsottiin. Itsensä hekottelijoiden yläpuolelle asettava ”Jeremias” kohdistaa kritiikkinsä Chaplinin komiikan mauttomuuksiin ja raakuuksiin, väittäen niiden turmelevan ihmisten moraalin. Epäsuorasti hän toteaa valkokankaan tapahtumien toimivan arkielämän esiku-

²⁸¹ ”Jeremias”, ”Charlie Chaplin”, *Uusi Aura* 72 (1917), 7.

²⁸² Thomas J. Saunders 1994, 174.

vana, pilaavatpa ne vielä kauneustajun ja ilmeisesti sen myötä myös mahdollisuuden nauttia korkeataiteesta.

Max Linderin rinnastaminen Chapliniin ja Ford Sterlingiin nostaa esille yhdysvaltalaisen populaarielokuvan kulttuurisen alemmuuden ranskalaisen rinnalla. Chaplinin ja Sterligin tähdittämät komediat ovat groteskimpia ja vauhdikkaampia kuin Linderin vastaavat, mistä johtuen ne aiheuttivat enemmän pahennusta. Toisaalta elokuvien väliltä on helppo löytää yhtäläisyyksiä, nimesihän Chaplin Linderin opettajakseen, jolle oli kaiken velkaa.²⁸³ Merkittävä ero on siinä, että herraspiirteistä huolimatta Chaplinin kulkurihahmo edustaa alimpia yhteiskuntaluokkia, kuten Keystonen muutkin klovnit, mutta Linderin näyttelemä Max ei ole samanlainen luokkahybridi, vaan nimenomaisesti ylempiluokkainen keikari.

Chaplinin ja hänen elokuviensa asema suhteessa *Filmiaitan* elokuvapolitiikkaan innosti lukijat keskustelemaan koomikon elokuvien taiteellisista ansioista. Nimimerkillä ”Topsy” esiintyvä lukija tuo näkemyksensä kiertelemättä esille:

Chaplinin esityksiä ei voida kutsua ”todelliseksi filmitaiteeksi”. Hän olisi paremmin sopinut klovniksi johonkin sirkukseen kuin filminäyttelijäksi. Että kukaan todellakin pitää niitä filmejä, joissa hän esiintyy hauskoina, on minulle käsittämätöntä. Jos kerran on käynyt häntä katsomassa ei mielestäni haluta toistamiseen mennä. Filmitaide on todellakin jotain toista kuin Chaplinin konstit.²⁸⁴

Julkaistussa näkemyksessä toistuvat toimituskunnan väitteet: taide-elokuvat ovat korkeataidetta, eikä niitä sovi kategorisoida sirkuksen kaltaisten viihdemuotojen joukkoon, jota Chaplinin elokuvat edustivat. Kirjoittaja on siinä mielessä ”Jeremiaan” kanssa samoilla linjoilla, ettei hän pidä koomikon temppuja hauskoina. Toiset olivat kuitenkin eri mieltä. Näkemyksiä tulvi *Filmiaitan* toimitukseen siinä määrin, että toimituskunta julkaisi niistä yhteenvedon lehden seuraavassa numerossa:

Lars Kasperin mielestä on Chaplin todella huvittava, ja hänen esityksensä oikeata ”taidetta”; Rufus W. Scott ei halua kutsua sellaista ”roskaa” taiteeksi, ja Maallikon mielestä Chaplin’in esitykset eivät ole taidetta eikä juuri muutakaan; *Filmi-ihailija* ei tunnusta Chaplinia taiteilijaksi, mutta tunnustaa olevansa huvitettu hänen esityksistään; vihdoinkin on Jessie antanut äänensä väärinkäsitetyn taiteilijan puolesta.²⁸⁵

Keskustelun vilkkaudesta päätellen Chaplin oli kaksikymmentäluvun taitteessa yksi suomalaisen elokuvakulttuurin kuumimpia puheenaiheita. Erityisen kiinnostavaksi keskustelut tekee niissä esitettyjen näkemysten moninaisuus ja äärimmäisyys: toisista Chaplinin elokuvat olivat pelkkää roskaa, mutta toisista ne olivat taidetta.

Chaplinin trivialisoiminen ja hänen kykyjensä vähättely oli yleistä. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehden* ajanvietesivulla julkaistiin pilapalaksi tarkoitettu uutinen: ”Amerikka on täynnä Chaplin-jäljittelijöitä. Eräs lehti pani

²⁸³ David Robinson 1988, 117.

²⁸⁴ ”Topsy”, ”Chaplinin esityksiä ei voida...”, *Filmiaitta* 6 (1921), 92.

²⁸⁵ ”Filmiystävien keskustelua”, *Filmiaitta* 7 (1921), 111.

toimeen kilpailun näiden välillä, kuka parhaiten osaisi jäljitellä Chaplinia. Osanottajia ilmestyi 100. Oikea Chaplin otti osaa kilpailuun ilman että kukaan tiesi siitä. Hän tuli 20:nneksi”.²⁸⁶ Olipa juttu tekaistu tai ei, Suomessa monet näyttävät pitäneen Chaplinin tarkoin koreografioituja liikkeitä mekaanisina sirkustemppuina, joihin pystyi lähes kuka tahansa.²⁸⁷ Tähän saattoi vaikuttaa se, että samaan aikaan Suomen elokuvateattereissa esitettiin King Chaplinina tunnetun Billy Westin Chaplin-imitaatioita.²⁸⁸ Suomalaiset olivat päässeet tutustumaan myös Billie Ritchien komiikkaan,²⁸⁹ jolla on paljon yhteistä Chaplinin komiikan kanssa. Ritchien luoma hahmo muistuttaa huomattavissa määrin Chaplinin kulkurihahmoa. Elokuvatuhtijat eivät kuitenkaan ole päässeet yksimielisyyteen siitä, oliko Ritchie Chaplin-imitaattori vai oliko Chaplin päinvastoin omaksunut piirteitä hänen komiikastaan.²⁹⁰ Elokuvissa kulkurit olivat ylipäänsä tyypillisiä, niitä oli nähty aina vuodesta 1897.²⁹¹ Chaplinin imitointikin oli yleistä ja nähtävästi jotkut suomalaisetkin intoutuivat matkimaan Chaplinia, ainakin humalapäissään.²⁹²

Moni suhtautui Chaplinin elokuvaan suurena massana, jota ei käynyt erittelemisen. Nimimerkkiä ”Topsy” käyttävän *Filmiäitan* lukijan tavoin monelle riitti, että oli nähnyt yhden Chaplin-elokuvan. Tällaiselta pohjalta keskustelleet eivät ottaneet huomioon Chaplinin elokuvien estetiikassa tapahtunutta kehitystä. Tämä seikka selittää ilmaistujen näkemysten rajuja poikkeavuuksia, sillä on todennäköistä, että monet ylenkatsovat näkemykset perustuivat yhden tai kahden elokuvan katsomiselle. Markku Nenonen arvelee, että elokuvia saatettiin paheksua jo niiden nimien tai mainosjulisteiden perusteella.²⁹³ Kehujen voi olettaa seuranneen Chaplinin urakehityksen viimeisimpiä vaiheita. Vaikka kaikki näkemyksiä esittäneet olisivatkin katsoneet jonkin Chaplinin elokuvan kuluneen vuoden aikana, ovat heidän näkemänsä elokuvat saattaneet olla verrattain uusia tai hyvinkin vanhoja, sillä koomikon vanhat elokuvat saivat yhä uusia esityskertoja. Toisin sanottuna jotkut ovat saattaneet viitata Keystoneen tuottamiin elokuvaan, kun taas toiset ovat puhuneet Mutual Film Corporationin levittämistä Chaplinin oman Lone Star Corporationin tuottamista teoksista. Kun analyysi kohdistetaan Chaplinin elokuvaestetiikassa tapahtuneisiin muutoksiin, eri aikoina valmistuneiden elokuvien välillä huomataan merkittäviä eroja.

Chaplin työskenteli Keystoneille vuodesta 1914. Hänestä ei kehkeytnyt tähteä yhdessä yössä. Charles J. Malandin mukaan Chaplin jäi Yhdysvalloissa julkaistuissa elokuva-arvosteluissa vielä vuoden 1914 lopulla yhtiön suosituimpien koomikoiden Mabel Normandin ja Mack Swainin varjoon.²⁹⁴ Jerker A. Erikssonin tulkinnan mukaan Ford Sterling oli Suomessakin Chaplinia suurempi vetonaula vielä vuoden 1915 alkupuolella.²⁹⁵ Persoonallinen tyyli

²⁸⁶ ”Chaplin-jäljittely”, *Suomen Kuvalehti* 37 (1920), 875.

²⁸⁷ On totta, että Yhdysvalloissa koomikkoo ei aina tunnistettu: erään elokuvateatterin edustalle järjestetystä mainosesiintymisestä tuli fiasko imitaattoreihin tympääntyneen lipunmyyjänkin vain tuhahtessa tuomitsevasti. David Robinson 1988, 199.

²⁸⁸ Päätösasiakirjat 10689, 10690 & 10692–10695, 29.3.1920 & 6.4.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁸⁹ ”Kiukustuttava kirje.”, *Bio* 7 (1916), 6. Katso Jerker A. Eriksson 2005, 251.

²⁹⁰ Katso Jon Burrows 2010, 247–262.

²⁹¹ Charles Musser 1994, 7.

²⁹² ”Kun Frans Uusipuu Ylistarosta tahtoi matkia Charlie Chaplin’ia”, *Bio* 15 (1916), 9–10.

²⁹³ Markku Nenonen 1999, 13.

²⁹⁴ Charles J. Maland 1989, 7.

²⁹⁵ Jerker A. Eriksson 2005, 250.

kuitenkin erotti Chaplinin tämän kollegoista, mikä tuli vaikuttamaan hänen suosioonsa. David Robinson on esittävä havainnollisesti, että ”Keystonen tyyli-ssä oli huvittavaa kunhan törmäsi puuhun. Mutta kun Chaplin törmäsi puuhun, huvittavaa ei ollut itse törmäys, vaan se, että hän automaattisena anteeksipyyntönsä eleenä nosti hattuaan puulle”.²⁹⁶ Keystone slapstick-komediat olivat enemmän spehtaakkelia kuin tarinankerrontaa. Chaplin toi yhtiön elokuviin aiempaa syvemmän psykologisen ulottuvuuden. Tämä ulottuvuus oli varsin pintapuolinen vielä vuoden 1914 kulkurihahmossa, mutta syveni vuosien varrella.

Yleisön suosion joksinkin kaikkialla maailmassa voittanut kulkurihahmo syntyi verrattain spontaanisti yhteen Chaplinin ensimmäisistä elokuvista, joka tunnetaan nimellä *Kid Auto Races at Venice, Cal.* (1914). Tämä oli toinen Yhdysvaltojen markkinoille laskettu teos, jossa uusi elokuvakoomikko esiintyi. Robinson kertoo Chaplinin lainanneen yhtiön puvustamosta Roscoe Arbucklen suuret housut, pienikokoisen Charles Averyn takin, Ford Sterlingin valtavat kengät, Arbucklen appiukon pienen knallin ja Mack Swainin käyttöön tarkoitettut irtoviikset, jotka Chaplin leikkasi reunoista poikki.²⁹⁷ Syntyneen kulkurihahmon ulkoinen olemus muuttui jatkossa vain vähän. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa Chaplinin nimeä kantavassa lehti jutussa asiaan viitataan näin: ”Olen kai eliniäkseni tuomittu pitämään samoja vaatteita, sillä varsinkin lapset ja naiset huutavat päänsä puhki, jos yksikin nappi on muutettu.”²⁹⁸ Jutussa asun kerrotaan syntyneen asteittain, eikä kerralla kuten elokuvahistorioitsijat ovat sittemmin esittäneet. Ulkoiselle olemukselle vastakkaisesta kulkurin luonne tuli kokemaan huomattavia muutoksia ja juuri nämä tulivat vaikuttamaan hahmon vastaanottoon.

Keystonen slapstick-komedioissa esiintyvä kulkurihahmo on häijyluontoinen rettelöitsijä. Vuonna 1922 *Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt toimittaja saattoi muistella Chaplinin muutamia vuosia sitten luoneen ”filmityypin, jonka muodostivat joskus oikein hauskatkin, mutta enimmäkseen sangen ikävät kujeet. Osa yleisöä melusi ihastuksissaan, toisen osan harmistuneena nostaessaan hartioitaan näille keksityille metkuille”.²⁹⁹ Enimmäkseen Chapliniin kohdistettu paheksunta liittyi kulkurihahmon anarkistisuuteen ja siitä juonnettujen pilojen ilkeämielisyyteen. Ylempien luokkien edustajista hahmo oli kaikkea muuta kuin kansalaisille sopiva esikuva tai ihailun kohde. Ei ole sattumaa, että Chaplin puhutteli juuri alempiluokkaisia katsojia. Charles Musser on analysoinut kulkuria työväenluokan vastaiskuna, fordismen ja taylorismin väsymättömänä rienaajana, jonka olemuksessa työläisten tukahduttamat tunteet pääsivät estoitta esille.³⁰⁰ Kapinallisten piirteiden voi päätellä olleen erityisen huolettavia vuoden 1918 tapahtumien tulehduttamassa Suomessa.

Marraskuussa 1914 Chaplin allekirjoitti sopimuksen, joka kiinnitti hänet chicagolaiseen Essanay Film Manufacturing Company -tuotantoyhtiöön, joka maksoi koomikolle Keystonea parempaa palkkaa sekä listasi näyttelijöiden nimet elokuvien tekijätiedoissa. George K. Spoor ja G. M. Anderson olivat perustaneet yhtiön vuonna 1907.³⁰¹ Monessa yhtiön elokuvassa kulkurihah-

²⁹⁶ David Robinson 1988, 142.

²⁹⁷ Ibid., 143.

²⁹⁸ Charles Chaplin, ”Kuinka alotin näyttelijä-urani”, *Suomen Kuvalehti* 51 (1918), 713.

²⁹⁹ ”Chaplinin poika”, *Filmiaitta* 8 (1922), 132.

³⁰⁰ Charles Musser 1990, 39, 52.

³⁰¹ Ted Okuda & David Maska 2005, 108.

mo vastaa katsojien suosimaa rettelöitsijää, ”joka huolettomalla epäpätevyydellään synnyttää hilpeästi sekasortoa, tirskuu kämmentensä suojassa hyvillään katsellessaan aiheuttamaansa hävitystä ja on aina valmis antamaan potkun takamuksiin tai vasarasta päähän”,³⁰² kuten David Robinson luonnehtii elokuvaa *Hänen uusi toimensa* (*His New Job*, USA 1914). Näiden anarkististen ominaisuuksien varjossa kulkurin olemukseen ilmaantui sekä melankolisuuden että herrasmiesmäisyyden piirteitä. Jälkimmäisiä on läsnä jo varhaisimmissa kulkurielokuviissa, mutta pienimuotoisemmin. Keystoneen valmistamat elokuvat ovat nopeatempoisia ja kulminoituivat takaa-ajoon siinä missä Essanayn elokuvissa tempo on rauhallisempi ja huomio yhä useammin kulkurin persoonallisuudessa. Kehityksen voi nähdä vastauksena Yhdysvalloissa käytyihin keskusteluihin, joissa puitiin elokuvaviihteen ongelmia ja argumentoitiin niiden taiteellisen tason kohottamisen puolesta.³⁰³ Kulkurihahmoon lisätyt piirteet tekivät Chaplinin elokuvista aiempaa ”taiteellisempia”. Näin saatettiin ajatella ainakin kaksikymmentäluvun alun Suomessa, jossa yhä useampi tunnusti Chaplin taiteilijaksi.

Kulkurihahmossa tapahtuneita muutoksia voi analysoida vertaamalla toisiinsa Essanaylle valmistuneita elokuvia *Charlie puistossa* (*In the Park*, USA 1915) ja *Charlie kulkurina* (*Tramp*, 1915). Ensiksi mainittu jakaa lukuisia piirteitä Keystone-elokuvien kanssa ja jälkimmäisessä näkyvät selvinä kulkurin uudet piirteet. *Charlie puistossa* sijoittuu nimensä mukaisesti puistoon, kuten monet Keystone-elokuvat. Heti alussa kulkuri osoittautuu taskuvarkaaksi. Sitten hän alkaa terrorisoida penkillä istuvien rakastavaisen onnea. Myöhemmin kulkuri ihastuu lasta ulkoiluttavaan sisäkköön ja alkaa flirttailla tämän kanssa. Hahmon eleet eivät tuota toivottua tulosta, eikä sisäkköön rakastunut mies auta asiaa. Lopulta toimintaa mutkistaa paikalle saapuva poliisi. Elokuvassa juostaan, tapellaan ja heitellään tiiliskiviä, retkahdaapa kulkuri kertaalleen lastenvaunuihinkin. Ilkeämielisimmässä kohtauksessa kulkuri käyttää tyrmäämäänsä miehen suuta tuhkakuppina. Lopulta kaikki ovat riitaantuneet ja kulkuri potkii joukon ihmisiä läheiseen lampeen, myös tilannetta selvitelleen poliisin. ”Kulkurin hurmaavuus on tässä pienimmillään”,³⁰⁴ David Robinson kiteyttää.

Charlie kulkurina alkaa kohtauksella, jossa kulkuri astelee pitkin pölyistä maantietä. Autojen kiitäessä ohitse hän lennähtää pariin kertaan selälleen. Noustuaan kulkuri ottaa povitaskustaan pienen harjan, jolla hän pyyhkii tommua vaatteistaan. Rettelöitsijään on ilmestynyt aiempaa vahvempia herrasmiehen piirteitä. Hahmo on nyt rauhallinen ja pyrkii itseään ylempiluokkaisen tavoin näyttämään huolitellulta. Kulkuri kohtaa läheisen maalaistalon tyttären, jolta ryövärit ovat viedä tukun rahaa. Hetken mietittyään hahmo ottaa naisen rahat omaan käyttöönsä, mutta palauttaa ne saman tien ymmärrettyään aiheuttaneensa pahaa mieltä. Sitten kulkuri puolustaa hädässä olevaa neitoa näiltä roistoilta. Toisin sanoen kulkuri ratkoo ongelmia niiden aiheuttamisen sijaan. Mutta kun hahmo kiitokseksi sankarillisuudestaan pääsee maatöihin neidon isän tilalle, hänen on vaikea sopeutua työelämään. Kulkurin työmoraalista juontava ilkikurinen vire on ollut läsnä jo aiemmissa Chaplin-elokuvissa. Tekemättä jäävien maatöiden lomassa kulkuri rakastuu talon tyttäreeseen, mutta ymmärtää, että tällä on jo miesystävä. Jäähyväiskirjeen

³⁰² David Robinson 1988, 169.

³⁰³ Eileen Bowser 1994, 54.

³⁰⁴ David Robinson 1988, 174.

laadittuaan hahmo poistuu apeana maantielle. Hänen laahustettuaan hetken aikaa seuraa ele, joka tuli toistumaan monessa myöhemmässä teoksessa: yllättäen kulkuri ravistelee lystikkäästi jalkojaan ja jatkaa eteenpäin tutuin hulkurisin askelin. Ele kertoo hahmon karistavan murheet mielestään. Loppu on kuitenkin haikea, mikä oli komedioissa uutta.³⁰⁵ Hahmon psykologia, joka motivoi kerronnan käännteitä, on tässä elokuvassa aiempia syväulotteisempaa. *Charlie kulkurina* jakaakin monia klassisen Hollywood-kerronnan piirteitä.

Uudet piirteet eivät välittömästi jääneet kulkurin pysyviksi ominaisuuksiksi. Anarkistisia piirteitä on läsnä monissa myöhemmissä töissä, sillä ne eivät koskaan täysin kadonneet. Kulkurin evoluutio oli kuitenkin käynnistynyt. Uusiin piirteisiin, jotka vahvistuivat myöhemmissä elokuvissa, kuuluivat mainittujen ohella hahmon sinnikkyys ja epäonni rakkausasioissa. *Charlie puistossa* ja *Charlie kulkurina* valmistuivat samana vuonna, Yhdysvalloissa niiden välillä julkaistiin yksi Chaplin-elokuva.³⁰⁶ Hahmon kehityksen voi olettaa puhuttaneen hahmon ihailijoita, sillä aiemmin rakkausasioista oli tehty karskia pilaa.

Kun julkinen keskustelu Chaplinin elokuvista alkoi Suomessa, lehdistössä alettiin tehdä entistä selvempää eroa koomikon ja hänen roolihahmonsa välille. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin Chaplinin nimellä laadittu lehtijuttu, joka kantaa otsikkoa ”Kuinka aloitin näyttelijä-urani”.³⁰⁷ Vastaavanlainen kirjoitus, joskin suppeampi, oli julkaistu *Biossa* jo vuonna 1916.³⁰⁸ Tekstit vastaavat 1910-luvun lopun Suomessa julkaistuja elokuvatähtiä käsitteleviä kirjoituksia sikäli, että ne käsittelevät pikemminkin ammatillisia kuin yksityiselämään kuuluvia seikkoja. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistun lehtijutun ohessa on kaksi kuvaa, joista toinen esittää kulkuria ja toinen koomikon omia kasvoja. Jutussa kerrotaan Chaplinin kuuluisuudesta, urakehityksestä, kulkurihahmon synnystä ja levitysyhtiö Mutual Film Corporationin hänelle maksamasta 600 000 dollarin vuosipalkasta. Suomessa koomikkoa oli pidetty ”onnen myyränä”³⁰⁹ jo Essanayn hänelle maksaman palkan tähden.

Kaksikymmentäluvun alussa *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin nimi-merkillä ”Mr. Gynt” laadittu Chaplinin uraa käsittelevä juttu.³¹⁰ Huomio oli nyt koomikon yksityiselämässä ja lukijat saivat tutustua hänen ryysyistä rikkauksiin -tarinaansa. Chaplin sai tekijän äänensä kuuluville myös elokuvan *Carmen* (*Burlesque on Carmen*, USA 1916) käsiohjelmassa, jossa lukee:

Miksi Charlie esittää ”Carmenin” ilveilynä eikä draamana? Voiko Chaplinia ajatella traagillisena? Näihin kysymyksiin antaa hän itse vastauksen: ”Yleisö joutuisi kokonaan hämilleen ja viheltäisi minut ulos – enkä olisi minkään arvoinen Tosin olen kerran tai pari yrittänyt esiintyä traagillisissa osissa, mutta joka kerta kun olen uskaltanut omien rajamerkkieni ulkopuolelle on tyytymättömyys heti ja selvästi näyttäytynyt. Olen ja jään kuuluisuuteni orjaksi – ja sillä hyvä.”³¹¹

³⁰⁵ Ibid., 180.

³⁰⁶ Ted Okuda & David Maska 2005, 118–124.

³⁰⁷ Charles Chaplin, ”Kuinka aloitin näyttelijä-urani”, *Suomen Kuvalehti* 51 (1918), 713.

³⁰⁸ ”Charlie Chaplin”, *Bio* 17 (1916), 4.

³⁰⁹ ”Charlie Chaplin”, *Bio* 13 (1916), 4.

³¹⁰ ”Mr. Gynt”, ”Charlie Chaplinin tie kätkeystä maailmankuuluisuudeksi”, *Suomen Kuvalehti* 27 (1920), 662, 664.

³¹¹ Päätösasiakirja 10036, 21.5.1919. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920, Helsingin poliisiviranomaisen tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

Tällä painopistemuutoksella tuli olemaan huomattava sija Chaplinin kykyjen tunnustamisessa ja hänen taiteilijaksi tituleeraamisessa.³¹² Nyt monet aikalaiset osasivat erottaa hahmon koomikosta.

Elokuvasensuuri ei puuttunut Chaplinin elokuvien esittämiseen ennen kaksikymmentäluvun taitetta, vaikka monet kansalaiset pitivät hänen tempujaan irvokkaina ja raakoina. Fredr. J. Lindström asettui Valtion filmitarkastuslautakunnan johtoon vuonna 1919. Hän asetti heti seuraavana vuonna täyskieltoon vuonna 1918 esitettäväksi hyväksytyn elokuvan *Kun Charlie tuli ”heränneeksi” eli Chaplin poliisina (Easy Street, 1917)* sen uusintatarkastuksen yhteydessä.³¹³ Samoihin aikoihin moni Chaplin-elokuva koki saman kohtalon.³¹⁴ Aikaisemmin Chaplinin komediat olivat päässeet Helsingissä leviytykseen, vaikka moni joutui Ruotsissa täyskieltoon.³¹⁵ Tässä mielessä elokuvasensuuri ei ollut Helsingissä tiukkaa. Lindströmin ajamat sensuuripäätökset on viisainta nähdä vastauksina Chaplinin elokuvaan kohdistettuun kritiikkiin sekä hänen ajamana elokuvapolitiikkana. Markku Nenosen mukaan Chaplinin elokuvien ”katsottiin pilkkaavan yhteiskunnan perusarvoja sekä tarjoavan lapsille ja nuorille väärän maailmankuvan”.³¹⁶ Koska kieltopäätökset kohdistuivat myös sellaisiin Mutualille tuotettuihin elokuvaan kuin *Kun Charlie tuli ”heränneeksi” eli Chaplin poliisina*, on syytä todeta ettei Valtion filmitarkastuslautakunta tehnyt sen kummempaa eroa vanhan anarkistisen ja uuden kultivoituneen kulkurihahmon välille. Tuskin elokuvien katsottiin kehittyneen huonompaankaan suuntaan, sillä kieltopäätökset selittyvät paremmin Lindströmin ajamalla sensuuripolitiikalla kuin Chaplinin elokuvien estetiikassa tapahtuneilla muutoksilla. Tulkintaa puoltaa myös Lindströmin laatima lehtijuttu, jossa hän kirjoittaa työstään ja suhteestaan Chapliniin näin: ”[I]stua 4–5 tuntia yhteen menoon vain Chaplinin tai jonkun muun hänen kaltaisensa ilveilijän typeriä temppuja tai jonkun huonon kinonäytelmän sekavaa juonta seuraamassa ei ole enää mitään huvia.”³¹⁷ Koomikon vanhempien elokuvien pohjalta syntyneet asenteet, joita lehdistökeskustelussa mukailtiin, estivät havaitsemasta – tai ainakin arvostamasta – kulkurihahmossa tapahtuneita muutoksia.

Chaplinin taiteellisuuden tai sen puutteen puhuttaessa *Filmiäitän* luki-joita vuoden 1921 lopulla, maassa oli Keystone Film Companyn, Essanay Manufacturing Companyn, taiteilijan oman Lone Star Corporationin sekä First National Picturesin tuottamia Chaplin-elokuvia. Chaplinin taiteellisuuden puolesta väitteiden voi olettaa nähneen hänen uudempia elokuviaan. Olivatpa jotkut nähneet saman vuoden alussa Yhdysvalloissa ensi-iltansa saaneen kokoillan elokuvan *Chaplinin poika (The Kid, 1921)*. Useimpien yhdysvaltalaisten ensiluokkaisten elokuvien tavoin tämä teos maahantuotiin pitkän viiveen jälkeen vuonna 1923. Siihen asti suomalaiset joutuivat tyytymään koomikon vanhempiin elokuvaan. Monet teoksen ulkomailla katsoneet aika-

³¹² Ei käy kuitenkaan kieltäminen, etteikö painopistemuutos olisi myös vaikeuttanut hänen asemaansa, sillä myös epäonniset avioliitot päätyivät lehtien sivuille.

³¹³ Päätösasiakirja 9403, päiväys epäselvä. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³¹⁴ Markku Nenonen 1999, 181–182.

³¹⁵ Jerker A. Eriksson 2005, 256.

³¹⁶ Markku Nenonen 1999, 201.

³¹⁷ ”Fredr. J. Lindström”, ”Havaintoja filmien tarkastajana. Taidetta valkealla kankaalla”, *Maailma toukokuu* (1921), 464.

laiset olivat teoksesta innoissaan ja kertoivat siitä muille. Yksi heistä oli nimimerkkiä ”Picture Show Man” käyttänyt *Filmiaitan* lukija, joka kirjoittaa Chaplinin taiteellisuudesta näin:

Muutamat Chaplinin esityksistä – kuten esim. ’The Kid’ – kuuluvat todella oikeaan filmitaiteeseen. Hänen tekniikkansa on taitava, samoin hänen täsmällisyytensä huomattava. Tutkikaa ennen kaikkea hänen silmiensä eleitä, arvostelkaa sitten, mutta käykää ainoastaan pari kertaa vuodessa häntä katsomassa.³¹⁸

”Picture Show Manin” mielipide vaikuttaa ristiriitaiselta: hän kehuu Chaplinia ja hänen uusinta elokuvaansa, mutta kehottaa katsomaan hänen teoksiin vain kahdesti vuodessa. Ristiriidan selittää se, että uusien teoksien puutteessa Suomessa esitettiin niin koomikon vanhimpia kuin muutaman vuoden takaisia elokuvia. Esimerkiksi vuoden 1921 lopulla maassa tarkastettiin Keystonein tuottama Chaplin-elokuva *Charlie Chaplin på bal* (*Tango Tangles*, 1914), jossa koomikko esiintyy kulkurin sijaan humalaisena dandyna.³¹⁹ ”Picture Show Man” kirjoittaa kultivoituneempien elokuvien puolesta silläkin perusteella, että hän nostaa yhdeksi parhaista teoksista juuri *Chaplinin pojan*. Kyseinen kirjoittaja ei ollut mielipiteineen yksin. Nimimerkkiä ”Picturegoer” käyttäneen lukijan kerrotaan katsovan, että ”Chaplin näyteltään ’The Kid’in’ on puistanut yltään epäilyttävän amerikkalaisen ’pikajunahuumorin’. M. m. ihailee [ruotsalainen näyttelijä ja ohjaaja] Ivan Hedqvist suuresti Chaplinia; hän sanoo että Chaplin on paljon suurempi taiteilija kuin moni luuleekaan”.³²⁰

Suomessa yleinen mielipide alkoi muuttua viimeistään vuonna 1922, jolloin *Filmiaitassa* julkaistiin ennakkoon lehtijuttu Chaplinin odotetusta kokoillanelokuvasta. Nyt kriitikotkin olivat tunnustamassa ylenkatsotun koomikon taiteilijaksi. *Chaplinin poika* sai Suomen ensi-iltansa huhtikuun 30. päivä vuonna 1923.³²¹ Elokuva oli arvostelumenestys. Kuten sanottu, teoksesta kirjoitettiin *Filmiaitassa* jo vuoden 1922 puolella. Kyseessä voi olla käännosteksti, mutta on myös mahdollista, että joku toimituskunnan jäsenistä oli nähnyt elokuvan ennakkoon. Tässä otsikolla ”Chaplinin poika” julkaisutussa lehtijutussa muuttuneet asenteet näkyvät selvinä: ”Charlie Chaplin on, niin ihmeelliseltä kuin se kuulostaakin, aateloinut klonnimaisuuden ja muodostanut sen taiteeksi.”³²² Nimettömäksi jääneen kirjoittajan mukaan Chaplinin uusi huumori ”vetää vertoja itse Mark Twainin teoksille”. Tämä on paljon sanottu, sillä moni piti kirjailijaa Amerikan suurimpana humoristina.³²³ Lehtijutussa todetaan, että ”[s]ellaiset filmit kuin ’Siirtolainen’, ’Tyynnytä katu’ ja ’Koiran elämää’ ovat tärkeitä levähdyspaikkoina tässä kehityksessä”,³²⁴ jonka huipentumaa edustaa *Chaplinin poika*.

Siirtolainen (*The Immigrant*, 1917), *Tyynnytä katu* (ilmeisesti *Easy Street*, 1917) ja *Koiran elämää* (*A Dog’s Life*, 1918) ovat teoksia, joiden kulkurihahmo jakaa useita piirteitä elokuvassa *Charlie kulkurina* nähtävän

³¹⁸ ”Picture Show Man”, ”Muutamat Chaplinin esityksistä...”, *Filmiaitta* 6 (1921), 92.

³¹⁹ Päätösasiakirja 11470, 7.12.1921. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³²⁰ ”Chaplinin taiteellisuus on...”, *Filmiaitta* Joulunumero (1921), 146.

³²¹ *Elonet*-tietokanta.

³²² ”Chaplinin poika”, *Filmiaitta* 8 (1922), 132.

³²³ Keijo Virtanen 1988, 470.

³²⁴ ”Chaplinin poika”, *Filmiaitta* 8 (1922), 132.

kanssa. Tämän lisäksi mainitut teokset ovat rakenteeltaan samankaltaisia: aluksi kulkuri on köyhä ja yksinäinen, mutta tarinan edetessä hän rakastuu ja valloittaa monista aiemmista teoksista poiketen hahmailemansa naisen sydämen sekä ottaa vakaan paikan yhteiskunnassa menemällä töihin. Mutual Film Corporationin levitykseen valmistuneessa elokuvassa *Siirtolainen* kulkuri saapuu valtamerilaivalla Yhdysvaltoihin etsimään parempaa elämää. Teoksen aihe on ollut monille suomalaisille läheinen, sillä tuhannet olivat jättäneet synnyinmaansa ja muuttaneet Yhdysvaltoihin amerikkalainen unelma mielessään.³²⁵ *Siirtolaisen* alkujakso kuvaa kotinsa jättäneiden eurooppalaisten kovaa elämää laivan kannella. Tämän vakavan teeman yhteyteen on punottu komiikkaa. Aallot esimerkiksi keinuttavat laivaa niin rajusti, että soppalautanen liukuu ruokapöydällä kulkurin ja toisen maahanmuuttajan välillä niin, että molemmat saavat syödäkseen. Ketään ei heitetä tiiliskivellä. Teokseen on punottu myös yhteiskuntakritiikkiä. Siirtolaisten katseltua toiveikkaina New Yorkin horisontissa seisovaa Vapaudenpatsasta, koko joukko saarretaan pieneen tilaan paksulla köydellä, minkä jälkeen viranomaiset alkavat lajitella heitä kuin karjaa. Tällaista yhteiskunnan kierouksien ruoskimista keuhuttiin *Chaplinin pojassa*, joten teeman voi päätellä miellyttäneen kriitikoita myös *Siirtolaisessa*.³²⁶ Kulkuri saavuttaa vakaan yhteiskunnallisen aseman mantereelle sijoittuvassa jaksossa, joka alkaa kuvauksena varattoman kulkurin yrityksestä selvitä ravintolalaskusta. Ruokailun yhteydessä hän tapaa uudelleen laivalla kohtaamansa naisen. He selviävät laskusta varakkaan taiteilijan jättämän juomarahan turvin. Nainen ja kulkuri pestautuvat taiteilijan malleiksi. Elokuvan lopussa pari menee naimisiin.

Kun Charlie tuli ”heränneeksi” eli Chaplin poliisina – tai *Tyynnytä katu*, jona Mutualille valmistunut *Easy Street* esiteltiin *Filmiaitassa* – on *Siirtolaisen* kaltainen elokuva. Teoksen alussa kulkuri herää lähetysaseman portaiden juurelta ja kävelee kuorolaulannan perässä sisälle rakennukseen, jossa hän ihastuu urkuja soittavaan neitoon. Rauhallisen lähetystaloyhteisön vastakohtaa edustavat Easy Street -nimisen kadun asukkaat, jotka mukiloivat poliiseja. Easy Streetin väki on aiheuttanut kaupunkiin poliisivoimapolan ja kulkuri päättää pestautua. Uusi hintelä poliisi on saada levottomalla kadulla selkäänsä, mutta onnistuu taltuttamaan suurimman korston työntämällä tämän pään kaasulyhtyyn. Poliisiksi ryhtynyt kulkuri saa kadun asukkaat rauhoittumaan ja hänen arvostuksensa kasvaa kaupunkilaisten silmissä: syrjäytyneestä miehestä tulee yhteisön pidetty jäsen. Elokuvan loppuun hänen astellessa käsikkäin rakastamansa urkurin kanssa Easy Streetin päähän rakennettuun lähetysasemaan, jonne muutkin suuntaavat. Oletettavasti Valtion filmi-tarkastuslautakunta kielsi elokuvan vuonna 1920 siinä kuvattujen rauhatonmuuksien sekä poliisivoimiin kohdistuneen pilkan takia. Tällaiset kohtaukset olivat eittämättä tulenarkoja sisällissodan jälkeisessä Suomessa.

Vuonna 1918 valmistunut elokuva *Koiran elämää* on First Nationalin tuotantoa. Chaplin oli siirtynyt tämän tuotanto- ja levitysyhtiön palvelukseen sen perustamisvuonna 1917.³²⁷ Hänen oli määrä tehdä yhtiölle vuoden aikana kahdeksan kaksikelaista elokuvaa. Yksi näistä on *Koiran elämää*. Teos jatkaa kultivoituneen kulkurin linjoilla. Elokuvan alussa hahmo on köyhä ja hylätty. Alkukohtauksessa tämä herää viimaan hylätyllä pihalla. Hän ei kuitenkaan

³²⁵ Keijo Virtanen 1988, 322, 325, 467 ja passim.

³²⁶ ”Chaplinin poika” ja Jackie Coogan”, *Suomen Kuvalehti* 17 (1923), 494.

³²⁷ David Robinson 1988, 265.

ole seudun ainoa yksinäinen. Lähistöllä herää sekarotuinen kulkukoira. Hyväsydäminen kulkuri pelastaa eläimen pahantahtoisen koiralauman hampaista. Sekä koira että kulkuri ovat heittiöitä omiensa joukoissa. Muutamat kohtaukset ovat haikeita. Eräässä kulkuri nukkuu lankkuaidan vierellä koira pääanalusenaan; kovan onnen kasvatit lämmittävät toisiaan. Rinnalla kulkee tarina huonosti kohdellusta laulajattaresta, johon kulkuri rakastuu. Elokuvan lopulla pari muuttaa maalle koiran löytämän lompakon turvin. Chaplinin alkukauden töihin verrattuna elokuvan anarkistisuus on melko laimeaa, mutta sen elementti on teoksessa läsnä. Kulkuri esimerkiksi napostelee grilliherkuja kauppiaan selän takana. Kun poliisi huomaa rikoksen, kulkuri pakenee paikalta. Jo pitkään vilppiä epäillyt kauppias koettaa mätkäyttää rötöstelijää pitkällä makkaralla, mutta osuu poliisia otsaan. Elokuvan loppukohtauksessa kulkurista on tullut maanviljelijä. Hän palaa peltotöistä kotiin rakastettunsa luokse. Tulisijan äärellä on kehto täynnä pienokaisia – koira on saanut pentuja.

Filmiaitan nimettömäksi jääneen kirjoittajan mukaan elokuvissa *Siirtolainen*, *Tyynnytä katu* ja *Koiran elämää* ilmenee Chaplinin uudenlainen komiikka, joka enteili *Chaplinin pojan* taiteellisuutta. Kirjoittajan sanoin Chaplinin taide ”omalaatuisine huumorineen opettaa meitä katselemaan elämän arkipäivätapahtumia aivan uudenvälisessä valaistuksessa”.³²⁸ Mistä tässä sitten oli kysymys? *Filmiaitan* kirjoittajan kulkurihahmoa koskeva luonnehdinta auttaa lähestymään vastausta: ”Hymy ilmaisee hänen suruaan ja tuskiaan ja ivaa sietää hän aivan niinkuin siitä hänelle muodostuisi kuninkaan levähti, johon hän verhoutuu.”³²⁹ Viimeistään tämän kommentin valossa on perusteltua esittää, että anarkistisesta kulkurista oli lehden toimittajien mielestä kehkeytnyt suomalaisille kellollinen roolimalli. Vuonna 1925 *Filmiaita*n kirjoittanut Lauri Kuoppamäki muisteli Eurooppaan sodan jälkeen tuotuja Hollywood-elokuvia. Hänen mukaansa ne olivat täynnä ylellisen elämän kuvauksia ja ”tulivat täyttäneeksi liiaksi runsaan osan kino-ohjelmistoissa niittenkin kansojen keskuudessa, joille taidehuvienkin olisi tullut tarjota opastusta itsekieltämyksen avulla ponnisteluun uusien terveempien elämänarvojen saavuttamiseksi”.³³⁰ Chaplinin uudempien teosten ansiot liittyivät niin oman kohtalon hyväksymiseen kuin ponnisteluihin paremman elämän puolesta. Tätä kuvastaa hyvin elokuvassa *Koiran elämää* nähtävä kohtaus, jossa kulkuri herättyään kylmyyteen lankkuaidan vierellä tukkii aidanreiän, josta on vetänyt hänen takapuoleensa. Vaikka hahmo nukkuu taivasalla, hän käyttäytyy kuin nukkuisi hienoimmassa kartanossa, jonka seinässä vain sattuu olemaan reikä. Kussakin *Filmiaitassa* kehitussa elokuvassa tällainen elämänasenne ja sisukkuus palkitaan sekä rakkaudella että vakaalla yhteiskunnallisella asemalla, johon ei kuulu murhe jokapäiväisestä toimeentulosta. Kuhunkin elokuvaan sisältyy myös anarkistisia kohtauksia, mutta keskeistä on, että kulkuri luopuu pahoista tavoistaan sulkeumaan mennessä. On perusteltua väittää, että monet kriitikot toivoivat kansalaisten näkevän elämänsä kultivoituneen kulkurin elämänfilosofian valossa ja anarkistisuuteen taipuvaisten luopuvan kulkurin tavoin yhteiskuntarauhaa uhkaavasta käytöksestään. *Filmiaitassa* nimettä esiintyvä kirjoittaja toteaa na-

³²⁸ ”Chaplinin poika”, *Filmiaitta* 8 (1922), 132.

³²⁹ Ibid.

³³⁰ ”L. Kki”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, 18 (1925), 314.

pakasti, että elokuvasta ”20. vuosisata on saanut sivistystekijän, joka sopii mitä parhaiten suurille joukoille”.³³¹

Vuonna 1922 aikakauslehti *Maailmassa* julkaistussa nimettömäksi jätettyneen toimittajan laatimassa lehtijutussa todetaan Chaplinin olevan ”elävienkuvien ehkä kaikkein suurin koomikko. Eikä hän kuitenkaan naurata naurullansa vaan erikoisella ilmetaidokkuudella ja elehtimisellä, joihin hän saa harvinaista luontevuutta ja inhimillistä totuudenmukaisuutta”.³³² *Ilta-lehdessä* ilmestyneessä Chaplinin pojan arvostelussa lainataan koomikkoa itseään:

Taidetyössäni olen koettanut osoittaa, että huumori on ihmiskunnan yleisten harmien ja huolien säälijä, se nauraa hiljaa sitä suunnatonta juopaa, joka eroittaa ihmisten suuret päämaalit heidän pienistä saavutuksistaan. Se on tämä sielun hiljainen nauru, jota minä tahdon synnyttää katsojissani, tahdon saada heidät katselemaan elämää omaperäiseltä näkökannalta; siihen minä panen tuhannen kertaa enemmän arvoa kuin niihin naurunrähäköihin, jotka seuraavat tavallisia, n.s. koomillisia kohtauksia, jollaisia kuka tahansa voi järjestää.³³³

Näkemyksen kautta nousee esille aiempaa täydentävä tulkinta arkisten asioiden näkemisestä uudessa valossa. Kulkurihahmo kohtelee useita esineitä jonaakin mitä ne eivät itse asiassa ole. Tunnetuin esimerkki löytyy *Kultakuumeesta* (*The Gold Rush*, 1925), jossa hahmo nauttii vanhaa kenkää spagettina. Kyseessä on kulkurin tulkinta kurjasta tilanteestaan. Sama kenkä ei maisuttu yhtä nälkäiselle kumppanille. Elokuvassa *Koiran elämää* koiranpennut tuottavat maanviljelijäksi ryhtyneelle hahmolle ja hänen rakastetulleen onnea kuten useimmille tuottaisivat ihmislapset. Vastaavalla tavalla monesta muustakin Chaplin-elokuvasta löytyy kohtauksia, jotka ohjaavat katsojia tulkitsemaan näkemäänsä väärin. Esimerkiksi *Siirtolaisen* alussa köyhät matkustajat voivat huonosti aaltojen keinuttaman aluksen kannella. Kulkuri esitellään takaapäin kuvatussa otoksessa, jossa hän kouristelee pää laidan toisella puolella. Hahmon voi luulla kärsivän merisairaudesta, mutta tästä ei ole kyse, sillä pian hän nostaa kannelle onkimansa kalan.³³⁴ Kyseessä on näköpila (*sight gag*). Noël Carroll on sitä mieltä, että kyseessä on visuaalisen huumorin muoto, jonka huvittavuus perustuu erilaisille näkemiseen perustuville tulkinnoille, joita elokuvat ohjaavat tekemään.³³⁵ Tällaisia temppuja ei ollut syytä moittia aikaisempien tavoin mauttomiksi saati raaoiksi, oletettavasti ne olivat kriitikoistakin vilpittömän hauskoja, kekseliäitä ja uudistavia.

Filmiaitan anonyymi kirjoittaja esitteli *Chaplinin pojan* taideteoksena, jossa kulminoituivat elokuvien *Siirtolainen*, *Tyynnytä katu* ja *Koiran elämää* arvostetut piirteet. Elokuvia yhdistääkin samankaltainen rakenne sekä monet yksityiskohdat ja piirteet. *Chaplinin poika* alkaa kohtauksella, jossa varakas nainen hylkää ei-toivotun lapsensa loistokkaan talon edessä seisovan auton takapenkille, toivoen ajoneuvon omistajan löytävän vauvan ja huolehtivan siitä. Auto kuitenkin varastetaan ja lapsi päätyy kaupungin syrjäkadulle,

³³¹ ”Panem et circenses!”, *Filmiaitta* jouluna (1925), 351.

³³² ”Charlie”, *Maailma* maaliskuu (1922), 208.

³³³ Charles Chaplin lehtijutussa ”Elävät kuvat”, *Ilta-lehti* 2.5.1923, 3.

³³⁴ Rudolf Arnheim 1957, 36.

³³⁵ Noël Carroll 1991, 26.

josta hyväsydäminen kulkuri löytää sen aamukävelyllään. Ymmärrettyään ettei kukaan kaipaa lasta, kulkuri päättää kasvattaa sen ottolapsenaan. Elo-kuvassa lapsella on vastaava rooli kuin kulkukoiralla teoksessa *Koiran elämä*. Köyhyydessä elävä kulkuri ja tämän kasvatti elävät onnellisina puutteistaan huolimatta. Köyhyyden sijaan heille aiheuttavat ongelmia ”maailmanparantajat”, joiden käsityksien mukaan kulkuri ei ole lapselle sopiva huoltaja. Elokuvan loppu on onnellinen, sillä äiti saa lapsensa takaisin ja kulkuri astuu näiden kotiin. Taputtaapa kolmikon yhteen saattava poliisi häntä vielä selälle. Sulkeutuva ovi jättää katsojat kotionnen ulkopuolelle, mutta elokuvan päättävä sulkeutuva iiris kertoo kulkurin löytäneen paikkansa maailmassa.

Chaplinin pojan kulkuri on herrasmies, joskin aiempaa keikarimaisempi. Hahmo kuljeskelee dandymaisesti pitkin syrjäkatuja savuketta poltellen. Läheisestä talosta pudonneen ruukun temmattua savukkeen hänen suustaan, hän ottaa tottunein elein uuden peltisestä rasiasta, ja napauttaa sitä pariin kertaan ennen sytyttämistä. Kulkurin eleet ovat tyylikkyudessaan herrasmiesmäisiä, mutta hänen vaatteensa ovat väärän kokoisia ja savukkeet kaduilta poimittuja tumppeja. *Iltalehden* nimettä esiintyvän elokuva-arvostelijan mukaan ”Chaplin itse esiintyy köyhänä maankiertäjänä, jonka elämä ja ympäristö ovat niin vaatimattomat, että hänen yrittäessään soveltaa parempiosaiesten tapoja omiin oloihinsa, syntyy vain naurettavia ristiriitoja”.³³⁶ Elokuvan sentimentaalisia hetkiä tasapainottavat tällaiset oivallukset sekä jaksot joiden huumori on suorastaan mustaa. Yhdessä näistä lapsen löytänyt kulkuri vilkaisee läheistä viemäriä sen kantha kohottaen kuin pohtien, voisiko vain pudottaa ”ongelmansa”.

Vuonna 1923 *Chaplinin pojan* Suomen ensi-illan aikoihin *Filmiaitassa* ilmestyi jälleen teosta käsittelevä lehtijuttu. Nimimerkkiä ”Pelikaani” käyttäneen toimittajan laatima teksti kantaa otsikkoa ”Chaplinin poika’ eli maailman hauskin filmi”.³³⁷ Toimittajan mukaan *Chaplinin poika* on maailman tunnetuin elokuva, joka on ”kolmen vuoden aikana kiertänyt maailmaa ennenkuin se vihdoin saapuu maahamme kalleimpana Suomeen ostettuna filminä”.³³⁸ Suomalaisilla levittäjillä ja esittäjillä oli varaa teokseen vasta nyt kun sen hinta oli laskenut. Monet Chaplinin aiemmat elokuvat olivat saapuneet maahan melko lyhyellä viiveellä, useat jo valmistumistaan seuranneena vuonna. Teosta mainostettiin poikkeuksellisen raivokkaasti sen ensi-illan tienoilla. Helsingissä käytettiin apuna ”kaikkia nykyajan reklaamitekniikan saavutuksia, aina lentokoneita myöten”,³³⁹ kuten *Suomen Kuvalehteen* nimettömänä kirjoittanut henkilö ilmaisee asian. Elokuvan ensi-illasta rakennettiin suuri tapahtuma.

Iltalehden elokuva-arvostelija kertoo *Chaplinin pojasta* seuraavasti: ”Burleski ja liioittelu on tässä filmissä jäänyt syrjään ja siinä kuvaillaan rauhallisella ja oikealla huumorilla suurkaupungin, New Yorkin elämää.”³⁴⁰ Vastaavasti ”Pelikaanin” *Filmiaitassa* laatimassa lehtijutussa uutta elokuvaa keuhataan hauskaksi, eikä Chaplinin temppuja moitita sen enempää mauttomiksi kuin raaoiksi, vaikka elokuvassa rikotaan ikkunoita ja pilkataan virkavaltaa. Tällaisen komiikan hyväksyttävyyys saattoi liittyä kulkurihahmon kokemaan evoluutioon. Ottolapsi pirstoo ikkunaruutuja, jotta lasinkorjaajana

³³⁶ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 2.5.1923, 3.

³³⁷ ”Pelikaani”, ”Chaplinin poika’ eli maailman hauskin filmi”, *Filmiaitta* 6 (1923), 70–71, 74

³³⁸ *Ibid.*, 70.

³³⁹ ”Chaplinin poika omilla teillään”, *Suomen Kuvalehti* 39 (1923), 1120.

³⁴⁰ ”Menestysfilmi Chaplinin poika”, *Iltalehti* 18.4.1923, 3.

toimiva kulkuri voi uudet asentamalla tienata rahaa heidän elättämisekseen. Lasit siis särkyvät hyvän tarkoituksen edessä. Luultavasti kohtauksen huvittavuutta lisäsi se, että se perustuu stereotyyppiin ikkunaruujuja särkevästä pojanviikarista. ”Jackie Coogan jakaa pienet ilot ja vastoinikäymiset ottoisänsä kanssa valaen tämän elämään aurinkoa ja ollen ovelana apuna kamppailussa jokapäiväisestä leivästä”,³⁴¹ kertoo *Iltalehden* nimettömänä esiintyvä elokuva-arvostelija kuin kyseiseen kohtaukseen viitaten. *Filmiaitassa* nimetty kirjoittaja toteea kulkurista, että hänen ”löytölapselleen tuulaama hellyytensä tuleekin palkituksi paremmin kuin hänen kaikki aikaisemmat yrityksensä antaa tunteilleen vapaan ilmenemismuodon, koska hän tällöin aina oli saanut osakseen vain tyrkkäyksiä ja loukkaavaa ivaa”.³⁴² Kirjoittaja saattaa viitata tällä Chaplinin aiempiin elokuviin, ja ehkä *Chaplinin pojan* alun tapahtumiin. Kulkurihahmon Keystone-elokuviissa harjoittamasta vapaasta ilmaisusta ei ainakaan ole kysymys. Näkemys kytkeytyy hyvin sellaisiin teoksiin kuin *Chaplin kulkurina*, joissa hahmon toiveet jäävät täyttymättä.

Kulkurihahmon muutoksen myötä elokuvien katsojapohja näyttää laaventuneen. Chaplinin pojan yleisömenestys nousee esille esimerkiksi Suomen Biografi Osakeyhtiön vuokraustoimiston mainoksessa, jossa elokuvan väitettään osoittautuneen ennennäkemättömäksi yleisömagneetiksi: ”filmi on Suomessakin saavuttanut suurimman yleisömenestyksen. Yksin Helsingissä kävi toukokuun 1 ja 21 päivän välisenä aikana sitä katsomassa yli 65,000 henkeä.”³⁴³ *Suomen Kuvalehden* nimettömänä esiintyvä kirjoittaja viittaa teoksen menestykseen toteamalla, että ”yleisö aivan oikein reageerasi reklaamiin, ja sankkoina parvina kävi katsomassa filmiä. Kaikki olivat näkemäänsä tyytyväisiä ja arvostelu sekä yleisö tunnustivat kappaleen suuret ansiot”.³⁴⁴ ”Filmi on saavuttanut kaikkien, niin suurten kuin pienten suosion, mikä onkin oikein”,³⁴⁵ kertoo *Suomen Sosialidemokraatin* nimettömänä esiintyvä elokuva-arvostelija. Tulkintaa yleisöpohjan laajentumisesta tukee vielä *Filmiaitassa* julkaistu lehtijuttu, jossa Chaplin arvioidaan suosituimmaksi yhdysvaltalaiseksi koomikoksi: hänen komiikalleen nauraa 75% yleisöstä, mutta Mack Sennettin komiikalle vain 20%.³⁴⁶ Vanha anarkistinen kulkuri ei miellyttänyt näin monia, ei ainakaan *Filmiaitassa* julkaistun kirjoituksen perusteella, jossa osan yleisöä mainitaan innostuneen väkivaltaisista kujeista, toisten lähinnä harmistuessa.³⁴⁷

Huomattavan mainoskampanjan ohella kulkurin kultivoituneiden piirteiden vetoavuus on yksi selitys *Chaplinin pojan* menestykselle maamme elokuvateattereissa. ”Chaplinin aitoamerikkalainen, omalaatuinen komiikka on tässä filmissä, kuten luultavasti kaikissa Chaplinin myöhemmän kehityskauden filmeissä, siirtynyt lähemmäs elävää elämää oltuaan aluksi vain ilveilvää ilonpitoa ilonpidon itsensä vuoksi”,³⁴⁸ kertoo *Iltalehden* anonymi elokuva-arvostelija. Monien aiempien elokuvien tavoin yhteiskunnan perusarvoja ei enää pilkata, vaan huomio kohdistuu yhteiskunnallisiin epäkohtiin. *Suomen*

³⁴¹ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 2.5.1923, 3.

³⁴² ”Chaplinin poika”, *Filmiaitta* 8 (1922), 133.

³⁴³ Suomen Biografi Osakeyhtiön mainos, *Filmiaitta* 8 (1923), takakansi.

³⁴⁴ ”Chaplinin poika omilla teillään”, *Suomen Kuvalehti* 39 (1923), 1120.

³⁴⁵ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 3.5.1923, 5.

³⁴⁶ ”Ketkä nauravat ja kelle nauretaan”, *Filmiaitta* 5 (1924), 80.

³⁴⁷ ”Chaplinin poika”, *Filmiaitta* 8 (1922), 132.

³⁴⁸ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 2.5.1923, 3.

Sosialidemokraatin elokuva-arvostelija on sillä kannalla, että kyseessä on ”yhteiskunnallinen draama”:

Me näemme tässä kuvassa yhteiskunnan jatkuvan tragedian, joka lepää raskaana taakkana sen joukon päällä, jota yhteiskunta kutsumu vain kylmästi kurjalistoksi. Se on se ihmisjoukko, jolle on annettu vain elämän kurjuudet. Ja kuitenkin he rakastavat, he vihaavat, he ovat ihmisiä. [...] Me näemme heidän resuisten vaatteiden sisällä rakkautta ja iloa kaipaavan ja tuntevan ihmisen, jolla tekojensa johdattimena on siveellinen oikeus, vaikka yhteiskunta katseleekin aivan toiselta näkökannalta.³⁴⁹

Elokuvan maailmankuvaa saattoi pitää opettavaisena. *Chaplinin pojan* loppu, jossa varakas nainen ja laitapuolen kulkuri löytävät toisensa, taisi illusorisuudessaan puhutella vuoden 1918 tapahtumien jakamaa kansakuntaa. *Filmiaitassakin* nimettä kirjoittava arvostelija toteaa, että nainen ”tarjosi Charlielle paikan kodissaan, ja näin voivat kasvatusisä ja – poika katsella kohti varmaa tulevaisuutta tietoisina siitä, ettei heidän enää tarvitsisi erota toisistaan”.³⁵⁰ *Chaplinin pojasta* löytyi myös universaaleiksi katsottuja piirteitä. Tunteuttomaksi jääneen *Filmiaitan* kirjoittajan mukaan kyseessä on ”vanha juttu naisesta, joka on luottanut rakkauteen, ja jonka toiveet ja unelmat ovat tulleet petetyiksi”.³⁵¹ Ei-toivottuja raskauksia ja niitä seuranneita ongelmia käsittelevät kertomukset olivat aikalaisille tuttuja.³⁵²

Monissa *Chaplinin pojan* ympärillä käydyssä keskustelussa viitataan Chaplinin aiempaan maineeseen, kuten *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa lehtijutussa, jossa muistellaan ”[m]iten syvästi halveksien onkaan moni kottottanut olkapäitään filmin klownille, Charlie Chaplinille?”³⁵³ *Chaplinin poika* ja sen ympärillä käydyt keskustelut saivat kuitenkin monet koomikkoa aiemmin halveksineet näkemään kulkurihahmossa ne puolet, joita taiteilija oli kehittänyt sitten elokuvan *Chaplin kulkurina*. *Suomen Kuvalehdessä* kerotaan seuraavasti:

Mutta tästä lähtien saa Chaplin varmaan paremman maineen. Hänen viimeinen filminsä ”The Kid”, täällä tunnetulla nimellä ”Chaplinin poika”, joka meillä on ollut tilaisuus nähdä, on nimittäin jotakin aivan toista kuin hänen aikaisemmat esityksensä. Chaplin on itse kirjoittanut ja ohjannut filmin ja onnistunut erinomaisesti. Siinä on syvä ja vakava sisältö ja siinä ruoskitaan muutamissa kohdin yhteiskunnan kierouksia, mutta toiselta puolen on filmi kokoonpantu ylitsevuotavalla mielikuvituksella ja verrattomalla huumorilla.³⁵⁴

Chaplinin ohjaustyön ja käsikirjoituksen mainitseminen ohjasivat aikalaisia kiinnittämään huomiota teoksen tyyliin, joka kulkurin evoluution, vuosien odotuksen ja huikean mainoskampanjan ohella on tietysti vaikuttanut teoksen menestykseen.

³⁴⁹ ”-nen.”, ”Chaplinin poika”, *Suomen Sosialidemokraatti* 2.5.1923, 4.

³⁵⁰ ”Chaplinin poika”, *Filmiaitta* 8 (1922), 144.

³⁵¹ *Ibid.*, 132.

³⁵² Yksi tällainen on Minna Canthin näytelmä *Anna Liisa*, josta Suomi-Filmi Oy tuotti elokuvaversiön vuonna 1922.

³⁵³ ”Chaplinin poika’ ja Jackie Coogan”, *Suomen Kuvalehti* 17 (1923), 494.

³⁵⁴ *Ibid.*

Chaplinin poika on klassinen Hollywood-elokuva. Erot Keystone-elokuvien estetiikkaan ovat huomionarvoisia, sillä ne ovat enemmän spektakkeleita kuin henkilöpsykologialla motivoituja kertomuksia. Teosten henkilöhahmoilla ei yleensä ole kuin triviaali tavoite tai päämäärä. Keystone-elokuvien viihdyttävyyden perustuukin suurilta osin yllätyksille ja uskomattomille käänteille, joihin takaa-ajot kytkeytyvät. Klassisissa Hollywood-elokuvissa tarinamaailman tapahtumat liikkuvat päinvastaisesti henkilöhahmojen tasolla ja heidän toimintansa motivoi kertomuksen käänteitä. Kulkuri löytää poikalapsen, koska varkaat ovat löytäneet äitinsä hylkäämän vauvan uuden autonsa takapenkiltä ja jättäneet pianokaisen kadulle oman onnensa nojaan. Näin *Chaplinin pojan* tapahtumaketju nojaa syiden ja seurausten logiikkaan. Elokuva ohjaa katsojia suhteuttamaan näkemäänsä tulevaan eli pohtimaan, kuinka tapahtumat tulevat etenemään ja mitä mistäkin seuraa. Varhaisimmissa Chaplin-elokuvissa tapahtumaketjut eivät olleet näin eheitä ja motivoituja. Klassisessa Hollywood-elokuvassa on tavallisesti kaksi päähenkilöön kytkeytyvää tapahtumaketjua, joista toinen on heteroseksuaalinen romanssi. *Chaplinin pojassa* näin ei ole, sillä kulkuri ja lapsen äiti kohtaavat vasta elokuvan lopussa. Loppu on kuitenkin romanttinen, sillä kolmikon takana sulkeutuva ovi ja otoksen päättävä sulkeutuva iiris antavat ymmärtää hahmojen muodostavan pienen yhteisön. *Chaplinin pojassa* syiden ja seurausten logiikkaa seuraava kerronta on suoraviivaista, minkä seurauksena tapahtumat ovat helposti katsojien seurattavissa. Tämän lisäksi tilan ja ajan esittäminen on kausaalisuudelle alisteista. *Chaplinin pojassa* on jatkuvuusleikkauksin ja muine elokuvallisin keinoin luotu yhtenäinen ja vaivattomasti hahmotettava tila-aika-jatkumo. Takautumien kaltaiset kerronnalliset poikkeamat on erotettu muusta kuvamateriaalista selvin välimerkein. Elokuvan unijakso alkaa kulkurin nukahtaessa syrjäkadulla asuntonsa portaille. Väli teksti kertoo mitä tuleman pitää: ”unimaailma”. Tämän jälkeen miljöön hahmon ympärillä muuttuu ruusuiseksi uuden otoksen noustessa aiemman päälle. *Chaplinin pojan* edetessä tarinamaailman syy-seurausketju kehittyi kohti sulkeutunutta, jossa yksikään kysymys ei jää vaille vastausta tai tapahtumasarja vaille ratkaisua. Toisensa vuosien jälkeen löytäneet äiti ja poika hyväksyvät kulkurin vauraaseen kotiinsa.

Keskeisimmät erot varhaisempien elokuvien estetiikkaan liittyvät subjektiivisuuden asemaan elokuvakerronnassa. Kulkuri on nyt aiempaa realistisempi hahmo, sillä katsojat ovat perillä hänen tavoitteistaan: hahmo haluaa huolehtia löytämästään lapsesta mahdollisimman hyvin. Tämän lisäksi hahmon kohtaamat tilanteet ovat uskottavia: lapsi riistetään kulkurilta, sillä hänen ei katsota sopivan kasvattajaksi. Voisikin sanoa, että hahmoon on helppo samastua, sillä katsojat voivat tunnistaa hänessä monia piirteitä sekä itsestään että tuntemistaan ihmisistä.

Teosten ja niiden ympärillä käytyjen keskustelujen analyysi osoittaa Chaplin-elokuvien tulkintakehyksen muuttuneen kaksikymmentäluvun taitteessa. Keskustelujen painopisteet ohjasivat alkuun huomiota niihin piirteisiin, jotka olivat elokuvissa ylenkatsotuimpia tai huolettivat kritisoijia eniten. Pilojen raakuus ja joutavuus nousivat toistuvasti esille. Aikalaisia ei ohjattu näkemään teoksissa juuri mitään hyvää, vaikka niiden myönnettiin useimpia naurattavan. Maahantuotujen elokuvien ja niiden ympärillä käytyjen keskustelujen myötä syntyneet asenteet saattoivat olla niin vahvoja, etteivät monet katsoneet Chaplinin elokuvia lainkaan. On silti syytä epäillä, että moni antoi koomikolle uuden mahdollisuuden keskustelujen sävyn muututtua. Tulkintaa

puoltavat maininnat kasvaneista katsojamääristä. Chaplinin elokuvia aktiivisesti katsoneet kehottivat ylenkatsojia kiinnittämään huomiota koomikon tekniikkaan, tarkkaan koordinoituihin liikkeisiin ja ohjaustyöhön. Kehitys huipentui Chaplinin saadessa tunnustusta taiteilijana. Tuskin Chaplinista oli vielä tuolloin saavutettu mitään yhteistä konsensusta, mutta tulkintakehitys oli eittämättä muuttunut hänen elokuviensa kannalta myönteisemmäksi, sillä se rohkaisi sekä katsomaan että arvostamaan niitä.

Chaplinin arvonnousuun vaikuttivat ennen kaikkea hänen elokuviensa estetiikassa tapahtuneet muutokset. Elokvakriitikot jakoivat maahantuodut elokuvat ensiluokkaisiin ja tavanomaisiin teoksiin. Nyt Chaplinin elokuvat vain kuuluivat ensiksi mainittuun luokkaan. Chaplinin suosion kasvu oli siis paljon hänen omaa ansiotaan, mutta siihen vaikuttivat myös ensiluokkaisten elokuvien pääsy levitykseen aiempaa lyhyemmällä viiveellä sekä näihin elokuviin lehdistössä kohdistettu myönteinen huomio. Kyse ei ole katkoksesta, vaan pikemminkin koomikon suosion asteittaisesta kasvusta, joka seurasi hänen elokuvaestetiikkansa kultivoitumista. On tärkeä muistaa, että jo anarkistinen kulkuri innosti lukuisia aikalaisia. He eivät kuitenkaan saaneet lehtiin sivuilla suuremmin tilaa näkemyksilleen, sikäli kun sitä edes halusivat. Sven Hirnin sanoin kymmenluvun puolivälissä ”Chaplinia ei kukaan ryhtynyt puolustamaan, elokuvia vain käytiin katsomassa hillittömästi”.³⁵⁵ Näyttää siltä, että useimmille riitti, että elokuvat olivat hauskoja. Tähän katsojaryhmään kuuluivat niin lapset kuin työläisetkin, joista ainakin viimeksi mainittujen tunteet pääsivät esille kulkurin olemuksessa. Kulkurin kiukkuinen anarkismi yhdistettynä hahmon suosioon peilautui keskusteluissa huolestuneisuutena vuoden 1918 molemmin puolin. Tämä huolestuneisuus sai selkeimmän ilmauksensa elokuvataustajien määrätessä monta Chaplinin elokuvaa esityskieltoon. Elokvien estetiikka kuitenkin muuttui. Kaksikymmentäluvun taitteen Suomessa nähtiin monta Chaplin-elokuvaa, joissa kulkuri luopuu kapinallisuudestaan ja menee sekä naimisiin että töihin. Jos kulkuri kerran innoitti työväenluokkaisia katsojia, saattoivat elokvakriitikot ja ylempien luokkien edustajat nyt toivoa, että Chaplinin ihailijat seurasivat hahmon näyttämää esimerkkiä loppuun saakka.

Kultivoitunut kulkuri jätti ilkeämielisen edeltäjänsä pysyvästi varjoonsa. Kolmekymmentäluvun puolivälissä Roland af Hällström saattoi kirjoittaa, että ”valkokankaan kulkuri jos mikään todistaa hyvää sydäntä ja hellää mieltä”.³⁵⁶ Hänen näkemyksensä vahvuudesta voi päätellä, ettei moni suomalainen muistanut, että parikymmentä vuotta sitten oli aika, jolloin hahmo karisteli tuhkaa tyrmäämänsä miehen kurkkuun.

ELOKUVAYHTIÖT JA TIETYNLAINEN TUOTANTO

Elokvayhtiöiden nimet olivat näyttävästi esillä suomalaisessa kaksikymmentäluvun taitteen elokvakulttuurissa, esimerkiksi lehdistä julkaistuista elokvien mainoskuvissa. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa *Nykyajan muskettisoturin* (*A Modern Musketeer*, 1917) mainoskuvassa lukee ”Artcraft Pictures”.³⁵⁷ Levittäjätkin nostivat yhtiöiden nimet näyttävästi esille, usein

³⁵⁵ Sven Hirn 1991, 213.

³⁵⁶ Roland af Hällström 1936, 138.

³⁵⁷ Ab Filmcentral Oy:n mainos, *Suomen Kuvalehti* 50 & 51 (1922), 1254.

myös esittäjät. Ab Filmcentral Oy julistaa esittäjille kohdistamassaan lehti-mainoksessa: ”te ette m. m. voi olla ilman ’omaan luokkaansa’ kuuluvia Paramount-filmejä, jos haluatte teattereittenne menestyvän.”³⁵⁸ Mainoksen mukaan Hollywoodin suurin studio Paramount merkitsee laatua, joka takaa suuret joukot katsojia. Elokuvayhtiöiden nimet olivat välineitä, joilla rakennettiin jatkuvuutta teosten välille. Tämä oli tärkeää, sillä maahantuodut elokuvat olivat erilaisia ja eri tasoisia, ne tulivat ja menivät, mutta levittäjät olivat sopimuksin sitoutuneet tiettyjen yhtiöiden elokuviin. Aikalaisen haluttiin pitävän elokuvayhtiöiden nimet mielessä ja yhdistävän ne tietynlaiseen tuotantoon.

Elokuvayhtiöiden elokuvakulttuurista merkitystä arvioitaessa on hyvä luoda katsaus niihin syihin, joiden takia ensimmäiset elokuvayhtiöt ottivat logot käyttöön. Käytännössä nimet ja logot ovat tavaramerkkejä, jotka kertovat, minkä yhtiön elokuva on milloinkin kyseessä. Näin tehdessään ne kertovat myös sen, minkä maalainen elokuva on kyseessä. Viime vuosisadan taiteessa trikkielokuvien mestari Georges Méliès nimesi oman yhtiönsä Star Filmiksi. Iskevän nimen saattoi tarvittaessa korvata tähti-logolla. Tähti on nähtävillä niin yhtiön mainoksissa, sen elokuvien negatiiveissa kuin virallisissa kopioissa. Richard Abel kertoo Mélièsin ottaneen tavaramerkin käyttöön, koska hän halusi merkitä elokuvansa siten, että ne erottuvat muiden tuotantoyhtiöiden tekemistä plagiaateista. Toisekseen Méliès suhtautui elokuviinsa taiteellisina luomuksina. Tähti-logo on eräänlainen nimikirjoitus, joka näkyy kussakin elokuvassa kuin taidemaalarin signeeraus taulussa. Logo siis korosti Mélièsin tekijyyttä ja hänen anti-teollista asemaa kansainvälisillä elokuvamarkkinoilla. Muut ranskalaisyhtiöt alkoivat käyttää tuotemerkkejä samoihin aikoihin. Noin vuonna 1903 Ranskan suurin elokuvayhtiö Pathé Frères otti tuotemerkikseen punaisen gallialaisen kukon. Koska yhtiö levitti elokuviaan tehokkaasti kansainvälisille elokuvamarkkinoille, punainen kukko tunnettiin pian monessa maassa. Aikalaiset oppivat yhdistämään sen yhtiön elokuvien korkeaan tasoon ja hyvään laatuun, mikä oli tärkeää, sillä Pathé Frères kilpaili maailman elokuvamarkkinoilla muiden yhtiön kanssa. Monet tunsivat sekä Star Filmin että Pathé Frèresin logot ja osasivat yhdistää ne tietynlaiseen tuotantoon. Kummallakin yhtiöllä oli vakaa julkinen profiili, joka erotti ne niiden kilpailijoista ja loi elokuville kysyntää.³⁵⁹

Eileen Bowser väittää, että tuotantoyhtiöiden nimet ja logot olivat ennen elokuvatahtien aikakautta tärkeimpiä välineitä, joilla elokuvat myytiin, ja joiden avulla ihmiset jäsenivät elokuvakenttää sekä tekivät kulutuspäätöksiä.³⁶⁰ Tuotantoyhtiöiden nimissä ja logoissa sekä suotuisan julkisuuden rakentamisessa niiden avulla oli kyse brändäämisestä. Janet Staiger korostaa yhdysvaltalaisen studioiden rakentaneen tällaisia brändejä yhdistääkseen niiden yhteen suosittuun elokuvaan liitetyt merkitykset niiden kaikkiin elokuviin. Mikäli joku elokuva oli hyvä, aikalaiset osasivat brändäyksen onnistuessa odottaa, että muutkin ovat. Julkisuudessa eri yhtiöiden elokuvien välistä eroa korostettiin juuri nimillä ja logoilla. Kymmenluvulla ne kuitenkin muuttivat aiempaa vähempimerkityksisemmiksi kokoillan elokuvien yleistyessä

³⁵⁸ Ab Filmcentral Oy:n mainos, *Filmiaitta* 9 (1922), 161.

³⁵⁹ Richard Abel 1999, 15–19.

³⁶⁰ Eileen Bowser 1994, 103.

ja niissä esiintyvien tähtien tullessa yhä vain suosituimmiksi ja siten yhtiöiden nimiä ja logoja merkittävimiksi elokuvien markkinoinnin kannalta.³⁶¹

Vaikka elokuvayhtiöiden nimet ja logot olivat Suomessa hyvin esillä, aikalaiset eivät yleensä osanneet tehdä eroa yhdysvaltalaisen tuotanto- ja levitysyhtiöiden välille. *Filmiaitassa* esimerkiksi kerrotaan, että ”’Kristityn’ filmaus osoitti, kuinka vaikuttavaksi Hall Cainen teos voi kinematograafimuodosteltuna tulla, ja tätä tosiseikkaa tukee edelleenkin Paramount-Artcraft-tehtaan filmaus kappaleesta *Vaimo, jonka minulle annoit*”.³⁶² Tehtaan suorittamalla filmauksella viitataan selvästi tuotantoon, eikä levittämiseen, vaikka Paramount-Artcraft Pictures oli ensisijaisesti levitysyhtiö. Yhtiö tuotti muutaman elokuvan, mutta *Vaimo, jonka minulle annoit* (*The Woman Thou Gavest Me*, 1919) ei ole yksi niistä. Kyseessä on Famous Players-Lasky Corporationin tuottama elokuva. Yhdysvaltalaisen elokuvakentän kolmijako teosten valmistaminen, levittämiseen ja esittämiseen oli Suomesta käsin vaikeasti hahmotettavissa.

Filmiaitassa julkaistiin joitakin elokuvayhtiöitä käsitteleviä lehtijuttuja. Vuonna 1922 lukijat saivat esimerkiksi tietää, että Yhdysvalloissa ”useammat suuremmat filmikuvaamot, Pathé, Goldwyn, Fox, Famous Players y. m. ovat keskenänsä päättäneet yhteenliittyä, siten kohottaakseen filmin taiteellisuutta”.³⁶³ Utinen koskee elinkeinojärjestö The Motion Picture Producers and Distributors of American (MPPDA) perustamista. Samana vuonna lehden toimituskunta halusi kunnioittaa Adolph Zukorin perustamaa Famous Players-Lasky Corporationia, joka vietti 10-vuotisjuhlaansa.³⁶⁴ Toisessa numerossa taas kirjoitettiin Universal Film Manufacturing Companyn vuonna 1915 perustamasta studiosta otsikolla ”Universal City, maailman ihme kaupunki”.³⁶⁵ Erityisesti Universal Film Manufacturing Company sai osakseen paljon huomiota, ehkä sen takia että sen elokuvia tuotiin runsaasti Suomeen. Siitä ja muista isoista yhdysvaltalaisista yhtiöistä oli kirjoitettu jo vuosina 1915 ja 1916 ilmestyneissä elokuvalehdissä *Biograafilehti/Biografidning* ja *Bio*.³⁶⁶

Julkisuus ei rajautunut vain suuriin Hollywood-studioihin. Vuonna 1922 *Filmiaitan* nimettömänä pitäytynyt toimittaja saattoi todeta, että ”[n]. k. Educational- (kasvatus) filmit tunnetaan siksi hyvin, ettei meidän tässä ole tarvis mainita niistä kovin laajasti”.³⁶⁷ Kirjoittaja viittaa opetuselokuvia valmistaneeseen tuotantoyhtiöön Educational Films Corporation of America tai vaihtoehtoisesti yhtiön elokuvien levitysyhtiöön, jonka nimi oli Educational Film Exchanges.³⁶⁸ Kyseessä on jälleen yksi esimerkki tuotanto- ja levitysyhtiöiden sekoittumisesta aikalaiskeskusteluissa. Näistä kahdesta yhtiöstä ei kirjoiteltu paljon ainakaan *Filmiaitassa* ja *Filmrevyn*issä. Mikäli Educational-elokuvaan saattoi viitata hyvin tunnettuina, ei ole syytä epäillä, etteivät sitä olisi olleet monet muutkin yhtiöt. Luultavasti aikalaiset tunsivat nimeltä koko joukon yhdysvaltalaisia elokuvayhtiöitä ja osasivat yhdistää nii-

³⁶¹ Janet Staiger teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, 99–100.

³⁶² ”Filmiohjelmistosta.”, *Filmiaitta* 3 (1921), 38.

³⁶³ ”Amerikkalaisia yhtymistuumia”, *Filmiaitta* 2 (1922), 36.

³⁶⁴ ”Famous Players viettää 10-vuotisjuhlaansa”, *Filmiaitta* 11 (1922), 177.

³⁶⁵ ”Universal City, maailman ihme kaupunki”, *Filmiaitta* 12 (1922), 193.

³⁶⁶ ”Världens egendomligaste stad”, *Biografidning* 10 (1915), 3; ”Filmitoimintasuudesta”, *Bio* 2 (1916), 2; ”Filmikaupunkia Amerikassa”, *Bio* 11 (1916), 3.

³⁶⁷ ”Filmi opetuksen palveluksessa”, *Filmiaitta* 9 (1922), 146.

³⁶⁸ IMDb-tietokanta.

den nimet ja logot tietynlaisiin elokuviin.³⁶⁹ Toisin sanottuna aikalaiset saattoivat jäsentää elokuvakenttää yhtiöiden nimien ja logojen avulla. Ne eivät olleet tärkein jäsentämisen väline, mutta huomattava kuitenkin, päätellen niihin kiinnitetyn huomion määrästä.

”Triangle” eli ensiluokkaisen elokuvan tae

Vuonna 1915 Harry Aitken, Adam Kessel ja Charles Baumann perustivat tuotantoyhtiön Triangle Film Corporation ja sen elokuville levitysyhtiön Triangle Distributing Company.³⁷⁰ Triangle-organisaatio syntyi kun Kesselin ja Baumannin johtama New York Motion Picture Company yhdistettiin Mutual Film Corporationista eronneen Aitkenin omaan Majestic Film Corporationiin. Uusi yhtiö omisti joitakin hyvätaoisia elokuvateattereita. Triangle-organisaation uskottiin menestyvän hyvin, sillä palveluksessa olivat yhdysvaltalaisen elokuvan isot nimet D. W. Griffith, Thomas Ince ja Mack Sennett, joista kullakin oli yhtiön alaisuudessa oma tuotantoyksikkö.³⁷¹ Griffith oli aikansa arvostetuin yhdysvaltalainen ohjaaja. Ince ei ollut ohjaajana kollegansa veroinen, mutta tuottajana hän oli merkittävä. Hän oli menestyksellisesti standardisoinut yhdysvaltalaista elokuvateollisuutta, mikä oli tehostanut tuotantoa ja tuli vaikuttamaan studiojärjestelmän toimintatapoihin. Sennett taas tunnettiin Keystone Film Companyn slapstick-komedioista, joiden parissa hän toimi niin tuottajana, ohjaajana kuin koomikkonakin. Triangle-organisaation johtoon kuulunut Aitken tiesi yhdysvaltalaisen elokuvakulttuurin olevan murroksessa. Hänestä menestyvän yhtiön tuli tuottaa vähän elokuvia, mutta sitäkin laadukkaampia, mikä tarkoitti pidempiä tuotantoaikoja ja korkeampia budjetteja.³⁷² Ideana oli tuottaa ja levittää monikelaisia presitiiselokuvia, joita esitettäisiin sellaisissa elokuvaohjelmissa, jotka vetoaisivat sekä työväestöön että keskiluokkaisiin katsojiin.³⁷³ Uutta oli nyt se, että yhtiö pyrki puhuttelemaan Amerikan suurta keskiluokkaa, joka ei vielä tuolloin käynyt aktiivisesti elokuvissa. Griffithin ja Incen elokuvat sopivat tähän tarkoitukseen erinomaisesti, mutta Sennettkin tarvittiin mukaan, jotta yhtiö tavoittaisi myös työväenluokkaiset yleisöt. Yhtiön elokuvien tuli olla korkeatasoisia, mutta moninaisia, sillä tarkoituksena oli tarjota elokuvateattereille valmiita elokuvaohjelmia. Yhtiö lupasi esittäjille kullekin viikolle yhden Griffithin johdon alaisuudessa tuotetun kokoillan elokuvan ja yhden Incen alaisuudessa tuotetun kokoillan elokuvan sekä kaksi Sennettin valvomaa slapstick-komediala.³⁷⁴ Näin elokuvaohjelmat olivat samanaikaisesti sekä vakavia että hauskoja, raskaita ja keveitä. Esittäjät eivät voineet hankkia yksittäisiä teoksia, vaan heidän oli tehtävä vuoden mittainen sopimus, mihin monet suostuivat, sillä tunnetut nimet takasivat elokuvien menestyksen jo ennalta.³⁷⁵

³⁶⁹ Heidän tietämänsä nimet ja logot saattoivat tosin viitata epämääräisesti sekä tuotanto- että levitysyhtiöihin.

³⁷⁰ Richard Koszarski 1994, 68.

³⁷¹ Al P. Nelson & Mel R. Jones 2000, 161.

³⁷² Rob King 2009, 143, 150.

³⁷³ Ibid., 145.

³⁷⁴ Al P. Nelson & Mel R. Jones 2000, 164–165.

³⁷⁵ Rob King 2009, 156.

Triangle-organisaatio oli kolmen vuoden ajan iso tekijä Yhdysvaltojen elokuvamarkkinoilla. Se ei kuitenkaan saavuttanut korkealle asetettuja tavoitteita, vaan ajautui ongelmiin. Yhtiön raha-asioita hoidettiin huonosti. Harry Aitken teki joukon sijoituksia, jotka eivät osoittautuneet kannattaviksi, vaan tuottivat suuria tappioita. Ongelmia lisäsivät D. W. Griffith, Thomas Ince ja Mack Sennett, jotka eivät kyenneet täyttämään heihin kohdistettuja odotuksia.³⁷⁶ Rob King on sillä kannalla, että Aitken yliarvioi keskiluokkaisen amerikkalaisten elokuvakiinnostuksen.³⁷⁷ Keskiluokkaaiset ihmiset olivat osoittaneet vasta orastavaa kiinnostusta uutta mediumia kohtaan, eivätkä suinkaan käyneet viikoittain elokuvissa, kuten yhtiön levitysmalli vaati. Vaikeudet johtivat ristiriitoihin. Griffith jätti Triangle-organisaation vuoden 1917 alussa, Ince ja Sennett seurasivat pian esimerkkiä; kukin heistä teki sopimuksen Paramount Picturesin kanssa.³⁷⁸

Koska ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia maahantuotiin pitkällä viiveellä, suomalainen elokuvakulttuuri oli osin jälkijättöistä. Hyvä esimerkki tästä on se, että Triangle-elokuvia tarkastutettiin ja markkinoitiin D. W. Griffithin, Thomas Incen ja Mack Sennettin nimillä vielä kaksikymmentäluvun taitteessa, jolloin tekijät olivat jo jättäneet organisaation. Suomessa elettiin ikään kuin menneessä. Yhtiön nykytilasta ei keskusteltu, vaan Triangle-elokuville luotiin korkeaa profiilia, mikä oli omiaan sumentamaan sitä seikkaa, että yhtiö oli taloudellinen katastrofi, eikä onnistunut uudistamaan elokuva-alaa, kuten oli toivottu. Esimerkiksi elokuvan *Yhteiskunnan myrkky eli Perinnällisyyden kirous* (tuntematon) vuoden 1918 käsiohjelmassa kerrotaan, että kyseessä on teos, ”joka todenmukaisen ja inhimillisen sisältönsä puolesta on herättänyt suurta huomiota kaikkialla! 4:osainen järkyttävä nykyaikainen draama kuuluisan Triangle Comp:n tuotetta”.³⁷⁹ Teksti ei viittaa niihin moniin vaikeuksiin, joiden kanssa Triangle-organisaatio paini vuonna 1918. Suomessa tällaiset käsiohjelmat rakensivat nimestä ”Triangle” elokuvien ensiluokkaisuuden taetta, aivan kuten Yhdysvalloissa oli tehty yhtiön parhaina vuosina. Samassa käsiohjelmassa Triangle-organisaatio esitellään aikalaisille näin:

”Yhteiskunnan myrkky” on noita kuuluisia n. k. Trianglefilmejä, mitkä filmit Amerikassa etevän näyttämöllepanonsa ja ensiluokkaisen esityksensä kautta ovat herättäneet tavatonta huomiota. Nimensä ”Triangle”-kolmikko” ovat filmit saaneet senkautta, että kolme Amerikan etevintä näytelmäohjaajaa D. W. Griffith, Thomas A. Ince ja Mack Sennett, jotka ennen ovat johtaneet eri filmiliikkeitä, nyttemmin ovat lyöttäytyneet yhteen. Seurauksena tästä yhteenliittymisestä on ollut sarja kerrassaan ensiluokkaisia sekä draamoja että huvinäytelmiä, joista ensimmäituista esillä oleva on parhaimpia. Tämä puhuu itse puolestaan. Se tekee katsojaan syvän ja voimakkaan vaikutuksen. Järkyttävä aihe, juonen omintakeisuus ja erinomainen esittämistapa tekevät siitä kinematografisen mestariteoksen.³⁸⁰

³⁷⁶ Al P. Nelson & Mel R. Jones 2000, 166–172.

³⁷⁷ Rob King 2009, 155.

³⁷⁸ Richard Koszarski 1994, 68.

³⁷⁹ Päätösasiakirja 9437, 7.9.1918. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁸⁰ Ibid.

Suomessa nimi ”Triangle” nostettiin ensiluokkaisen elokuvakokemuksen takeeksi. Oli kyseessä sitten vakava tai kevyt aihe, kyseessä oli aina ”kinematografinen mestariteos”. Nimelle ”Triangle” rakennettiin aikalaisiin laajalti vetoavaa profilia, sillä se liitettiin sekä melodraamoihin että slapstick-komedioihin, joista ensiksi mainittujen saattoi olettaa kiinnostavan ylempiä ja viimeksi mainittujen alempia yhteiskuntaluokkia. Vaikka yhtiön tarjonta liikkui vakavasta kevyeen, sitä väitettiin yhtenäiseksi: kaikki Triangle-elokuvat ovat erinomaisia. Ilmeisesti strategia toimi, sillä Roland af Hällström muisteli vielä vuonna 1936, että yhtiön elokuvat olivat suosittuja.³⁸¹

Triangle-organisaation elokuvat ovat ensiluokkaisia, aikalaisten annettiin ymmärtää, mutta paradoksaalisesti elokuvien esitettiin olevan sitä vain korporaation alaisuudessa toimineiden elokuvantekijöiden ansiosta. Mikäli D. W. Griffith, Thomas Ince ja Mack Sennett eivät olisi palvelleet kyseisessä tuotantoyhtiössä, nimi ”Triangle” ei olisi ollut mikään ensiluokkaisuuden taie. Ohjaajien elokuvakulttuurinen merkitys oli kasvamassa niin Yhdysvalloissa kuin Suomessa. Suomessa korostettiin, etteivät Triangle-elokuvat ole tehdastuotteita, jollaisiksi yhdysvaltalaisia elokuvia usein syytettiin, vaan tekijöiden luomia teoksia. Se, että nimi ”Triangle” kytkeytyi läheisesti tekijyyteen, oli tärkeätä elokuville rakennetun julkisuuskuvan kannalta. Viljo Kojo kertoo taiteesta ja taiteilijoista aikakauslehti *Maaailmassa*: ”eihän taide sentään ole aivan tavallista käsityötä, jota voitaisi tehdä markkinamiesten vaatimusten mukaan”, koska tärkeintä ”on taiteilijalle hänen synnynnäinen intohimonsa, hänessä liikahtelevalle tunteen väkevyys ja aitous”.³⁸² Taidetta tekivät taiteilijat omilla ehdoillaan, eivät työntekijät markkinamiesten johtamissa tehtaissa. Vaikka Triangle-organisaatio oli ”tehdas”, se oli vielä enemmän taiteilijoiden yhteenliittymä, aikalaisille uskoteltiin.

Vaikka D. W. Griffith, Thomas Ince ja Mack Sennett pääsivät kerta toisensa jälkeen esille Triangle-organisaatiota ja sen elokuvia esittelevissä teksteissä, heidän roolinsa elokuvien tuotannossa jäi usein epäselväksi. Esimerkiksi *Yhteiskunnan myrkyn eli perinnöllisyyden kirouksen* käsiohjelmassa ei kerrota, mitkä olivat heidän roolinsa elokuvan valmistuksessa. Sen sijaan käsiohjelmassa lukee, että ”[t]ekijä on tässä filmidraamassa käsiteltyä aihetta, jolla lienee yhtä suuri yleismielenkiinto kun se on yhteiskunnallisessa suhteessa vaikeasti ratkaistava”.³⁸³ Mutta kuka tämä tekijä oli? Käsiohjelmasta voi helposti päätellä, että elokuvan oli ohjannut Griffith tai Ince, jotka tunnettiin vakavista elokuvista, mitä vastoin Sennett liitettiin slapstick-komedioihin. Siinä missä Triangle-elokuvien ohjaajat jätettiin joissain käsiohjelmissa mainitsematta, toisissa väitetään virheellisesti, että ohjaaja on D. W. Griffith, Thomas Ince tai Mack Sennett. Vuonna 1920 tarkastetun Walter Edwardsin ohjaaman elokuvan *Luutnantti Danny U. S. A:sta* (*Lieutenant Danny, U.S.A.*, 1916) käsiohjelmassa todetaan, että elokuva, ”jonka on näytämölleasettanut kuuluisa näytelmäohjaaja Thomas H. Ince, on verrattoman jännittävän ja taiteellisesti suoritettua toimintansa puolesta parhain kaikista tähän asti ilmestyneistä Triangle-näytelmistä”.³⁸⁴ Edwardsin nimeä ei lue missään, vaan ohjaajan väitetään olevan Ince, vaikka hän oli vain valvonut

³⁸¹ Roland af Hällström 1936, 76.

³⁸² Viljo Kojo, ”Taiteesta ja taidenäyttelyistä.”, *Maaailma* joulunumero (1918), 8, 11.

³⁸³ Päättösasiakirja 9437, 7.9.1918. Fc:22 Päättösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁸⁴ Päättösasiakirja 9813, 11.2.1919/16.2.1920. Fc:22 Päättösasiakirjat 1917–1919. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

tuotantoa. Luultavasti moni aikalainen luuli, että juuri Griffith, Ince ja Sennett ohjasivat Triangle-elokuvat. Ehkä käsiohjelman laatija ei edes tiennyt, että elokuvan ohjaaja oli Edwards. Edwardsin nimen mainitseminen olisi joko tapauksessa rikkonut sitä kuvaa vastaan, jota yhtiölle rakennettiin. Edwards oli käytännöllisesti katsoen tuntemattomuus, mitä vastoin Griffith, Ince ja Sennett olivat elokuvista kiinnostuneiden keskuudessa suuria nimiä niin Suomessa kuin Yhdysvalloissa. Kun he jättivät Triangle-organisaation, Harry Aitken ryhtyi mainostamaan elokuvia muiden yhtiön alaisuudessa toimineiden ohjaajien nimillä, uskoen pystyvänsä tekemään heistä tunnettuja ja arvostettuja.³⁸⁵ Ainakaan Suomessa heitä ei sen kummemmin noteerattu, vaan monelle jäi käsitys, että yhtiön ohjaajia olivat Griffith, Ince ja Sennett.

Elokuvien *Yhteiskunnan myrkkö eli perinnöllisyyden kirous* ja *Luutnantti Danny U. S. A:sta* käsiohjelmat eroavat toisistaan kahdella huomionarvoisella tavalla. Viimeksi mainitussa käsiohjelmassa ei enää esitellä Triangle-organisaatiota, kuten varhaisemmassa, vaan nimen ”Triangle” oletetaan olevan katsojien tuntema. Ehkä yhtiön profilointi oli onnistunut vuosien 1918 ja 1920 välillä niin hyvin, ettei se enää kaivannut esittelyjä. Siinä missä vuoden 1918 käsiohjelmassa ei mainita elokuvan ohjaajaa, vuoden 1920 käsiohjelmassa kerrotaan virheellisesti, että ohjaaja on Thomas Ince. On vaikea sanoa, vetosiko aikalaisiin enemmän nimi Ince vai Triangle, joka sekin on käsiohjelmassa hyvin esillä. Luultavasti yhtiön nimi oli yhä myyntivaltti, mutta sitä olivat yhä vahvemmin myös tunnetut elokuvantekijät.

Suomen Kuvalehdessä julkaistiin vuonna 1920 Fanny Davidsonin kirjoittama lehtijuttu, jossa hän toteaa, ettei taide-elokuva ole ”mikään [...] tehdastuote, olonpa se sitten vaikka amerikkalaisesta, kuuluisasta Trianglefirmasta kotoisin.”³⁸⁶ Selvästi ”Triangle” oli Suomessa tunnettu nimi, jonka moni yhdisti elokuvien korkeaan tasoon. Tämän käsityksen Davidson halusi nyt rikkoa. Hänestä Triangle-elokuvat ovat tehdastuotteita, kuten muidenkin Hollywood-studioiden elokuvat, eivätkä taiteilijoiden luomia teoksia, kuten käsiohjelmat väittivät. Davidsonista ongelma oli elokuvien tuotantoprosessissa. Hänestä ”[t]aidefilmi muodostuu oikeasta taiteesta, se käyttää raaka-aineinaan yksinomaan oikeata kirjallista taidetta ja esittäjinään oikeita näyttämötaiteilijoita”.³⁸⁷ Kyseessä on käsitys, jonka ranskalaiset Film d’Art -elokuvat olivat tehneet tunnetuksi noin kymmenen vuotta aikaisemmin: elokuvat ovat taidetta, mikäli ne ammentavat muista taiteista.³⁸⁸ Tosin tuolloin ei vielä korostettu ohjaajan roolia. Suomessa, kuten Yhdysvalloissa, Triangle Film Corporationin tuottamien melodraamojen yhteydessä esitettiin slapstick-komedioita. Esimerkiksi elokuvan *Luutnantti Danny U. S. A:sta* jälkeen nähtiin *Torpedeerattu aviomies* (*Her Torpedoed Love*, 1917).³⁸⁹ Kuten Rob King on todennut, Mack Sennettin komediat olivat kaukana niistä tavoitteista, joita johto oli yhtiölle asettanut.³⁹⁰ Harry Aitken oli jo varhain tunnistanut Davidsonin kaltaisten katsojien vaatimukset. Hänen johdolla Triangle Film Corporation oli palkannut koko joukon tunnettuja teatterinäyttelijöitä, mutta tämä oli osoittautunut taloudelliseksi katastrofiksi. Palkatuille teatterinäytte-

³⁸⁵ Al P. Nelson & Mel R. Jones 2000, 177.

³⁸⁶ Fanny Davidson, ”’Untuvaisen’ filmaus”, *Suomen Kuvalehti* 7 (1920), 148.

³⁸⁷ Ibid.

³⁸⁸ Richard Abel 1998, 39–40, 246–256.

³⁸⁹ Päättösasiakirja 9813, 11.2.1919/16.2.1920. Fc:22 Päättösasiakirjat 1917–1919. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁹⁰ Rob King 2009, 159.

lijöille maksettiin korkeita palkkoja, mutta katsojat eivät innostuneet heidän elokuvarooleistaan, koska heidän näyttelemistekniikkansa ja ulkonäkönsä sopivat huonosti valkokankaalle.³⁹¹ Suomessa ongelmia aiheutti luultavasti sekin, että maahantuodut Triangle-elokuvat olivat monta vuotta vanhoja. Ne joutuivat kilpailemaan Euroopasta tuotujen uusien elokuvien kanssa. Davidson onkin sillä kannalla, että ruotsalaiset onnistuivat siinä missä Triangle-organisaatio epäonnistui. Ruotsissa ovat ”kuuluisimmat kansalliset nerot oikein iloiten antautuneet filmille, niin kirjailijat, maalarit, näyttelijät kuin regissööritkin”,³⁹² hän esittää. Ivan Hedqvistin ohjaama *Untuvainen* (*Dunungen*, 1919) on Davidsonista ”nerontuote, joka säkenöi ja säihkyi tuoreutta ja alkuperäisyyttä”.³⁹³ Hänestä *Untuvainen* on taide-elokuva, koska se on taiteilijoiden tekemä ja ammentaa kanonisoiduista taideteoksista. *Untuvaisen* yhteydessä ei tarvinnut korostaa minkään yhtiön nimeä, sillä Selma Lagerlöfin näytelmä, johonokuva perustuu, ja tekijät olivat riittävän tunnettuja.

On epäselvää, mihin saakka Triangle-nimeä korostettiin elokuvien ensiluokkaisuuden takeena, sillä elokuvien käsiohjelmaa on tiettävästi säilynyt verrattain vähän. *Filmiaitassa* ja *Filmrevynissä*, jotka alkoivat ilmestyä vuonna 1921, yhtiö pääsi huonosti esille, jos lainkaan. Tätä tutkimusta varten läpikäydyn aineiston perusteella näyttää siltä, että Triangle-elokuvia alettiin mainostaa kasvavissa määrin Thomas Incen nimellä. Luultavasti ohjaajan nimi toimi yhtiön nimeä paremmin elokuvien ensiluokkaisuuden takeena. Incen nimi korosti selvemmin tekijyyttä kuin epämääräisesti kolmeen ohjaaja-tuottajaan assosioitu nimi ”Triangle”. Lisäksi Incen nimi viittasi yhtiön nimeä pienempään ja siten helpommin hallittavaan elokuvajoukkoon. Sitä eivät esimerkiksi rasittaneet slapstick-komediat, joihin nimi ”Triangle” oli assosioitu. Mutta kuten yllä on esitetty, Incen nimeä ei yhdistetty yksinomaan hänen ohjaamiinsa elokuviin, vaan nimellä myytiin jokseenkin heterogeenistä elokuvajoukkoa. Walter Edwardsin ohjaamaa Triangle Film Distributing Companyn levittämää elokuvaa *Vanhurskauden voitto* (*The Sin Ye Do*, 1916) mainostetaan sen vuodelta 1920 säilyneessä käsiohjelmassa kertomalla, että kyseinen ”Triangle-näytelmä on hieno, taiteellinen ja erinomaisen hyvin näytelty filmi. Sisältö on omintakeinen ja hyvin järkyttävä. Yhteisnäytely on parasta laatua ja toiminta kehittyy tasaisesti loppuen viimeisessä osassa erittäin jännittävästi”.³⁹⁴ Tässäkään yhteydessä ei mainita Edwardsin nimeä. Sen sijaan käsiohjelmassa lukee, että teoksen on kirjoittanut John Lunch ja ohjannut Thomas Ince. Pääosanesittäjiksi mainitaan Frank Keenan ja Margery Wilson, joiden lisäksi käsiohjelmaan on listattu joukko muita näyttelijöitä. Vuonna 1920 tarkastettiin myös Triangle Film Corporationin historiallinen seikkailuelokuva *Chiapa; den vite hövdingen och Montezuma, Aztekernas konung* (*The Captive God*, 1916). Tarkastuspäätöksessä elokuvan ohjaajaksi mainitaan suurin kirjaimin Thomas Ince ja pääosan esittäjäksi ”den berömda amerikanske filmskådespelaren”³⁹⁵ William S. Hart. Hart näyttelee elokuvan pääroolin, mutta ohjaaja ei ollut tässäkään tapauksessa Ince, vaan Charles Swickard. *Kalastaja Bretagnesta* (*The Mother Instinct*, 1917)

³⁹¹ Al P. Nelson & Mel R. Jones 2000, 168.

³⁹² Fanny Davidson, ”’Untuvaisen’ filmaus”, *Suomen Kuvalehti* 7 (1920), 148.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Pääotsasiakirja 9842, 20.2.1919/22.2.1920. Fc:22 Pääotsasiakirjat 1917–1919. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁹⁵ Pääotsasiakirja 10897, 6.9.1920. Fc:24 Pääotsasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

on kolmas samana vuonna tarkastettu Triangle-elokuva. Käsiohjelmassa lukee, että kyseessä on ”5-osainen Triangle-näytelmä. Ohjaus: Thomas H. Ince”.³⁹⁶ Teoksen ohjasivat Lambert Hillyer ja Roy William Neill.

Näyttää siltä, että Incen nimestä oli muodostunut yhtiön nimeä tärkeämpi markkinoimisen väline. Mitä tahansa hänen nimellään ei silti myyty. Incen nimi näet pidettiin visusti erossa slapstick-komedioista.³⁹⁷ Siitä, että ”Triangle” toimi itsenäistyneessä Suomessa elokuvien ensiluokkaisuuden taakkeena kertoo se, että Roland af Hällström muisti vuonna 1929 ”amerikkalaiset Triangelz elokuvat, jotka [...] merkitsivät elokuvatuotannon huippusaavutuksia”.³⁹⁸ Vuonna 1936 ilmestyneessä teoksessaan *Filmi – Aikamme kuva* hän kirjoittaa tunnetun kolmikon muodostaneen ”*Triangeln*, joka taiteellisessa mielessä muodostui hyvin merkittäväksi amerikkalaiselle elokuvalle”.³⁹⁹ Vaikka elokuvantekijöiden nimet nousivat yhtiöiden nimiä tärkeämmiksi elokuvakentän jäsentämisen välineiksi, elokuvayhtiöt olivat hyvin esillä läpi kaksikymmentäluvun. Varmasti nekin ohjasivat lähestymään yhdysvaltalaisia elokuvia tietyin odotuksin.

HARVASSA OVAT MERKITTÄVÄT AMERIKKALAISET OHJAAJAT

”Tuhannet kerrat on yritetty luoda taiteen määritelmää ja yhtä monasti on epäonnistuttu”,⁴⁰⁰ Viljo Kojo toteaa *Maailmassa*. Hänestä on kuitenkin selvää, että taidetta tekevät taiteilijat, ”voimakkaat henget [, jotka] ovat lakkaamatta palaneet ja yhä palavat”.⁴⁰¹ Tekijyyden painotus toistuu kaksikymmentäluvun taidekeskusteluissa, koskevatpa ne sitten kuvataidetta tai elokuvia. Elokuvien kohdalla ei kuitenkaan ollut selvää, ketä (jos ketään) tulisi pitää tekijänä. Aikalaiset tiesivät, että elokuvatuotannoissa työskenteli suuri joukko ihmisiä. ”Kuka näistä kaikista filmitöihin osallistuneista lopulta tekee filmin? Kenen työtä elokuva on?”⁴⁰² kyselee Roland af Hällström. Hän antaa kirjassaan *Filmi – Aikamme kuva* tällaisen vastauksen:

Mutta kaikki ateljeessa oleskelevat kymmenet henkilöt – jotka juoksevat edestakaisin, niin että heitä näyttää olevan vielä kymmenesti enemmän – kiertävät kuitenkin yhtä napaa, tottelevat yhtä tahtoa. Ja tämä keskus ei suinkaan ole tähti, olkoon hän mies tai nainen, kuinka oikullinen ja itsepäinen tahansa. Ei – tähtikin lopulta alistuu toisen tahtoon: ohjaajan. [...] [O]hjaaja tekee filmin. Hänen persoonallisuutensa antaa elokuvalle sen muodon, huolimatta monesta kanssatyöntekijästä – tai pikemminkin juuri heidän kauttaan.⁴⁰³

³⁹⁶ Päättösasiakirja 9825, 13.2.1919. Fc:24 Päättösasiakirjat 1920–1921, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁹⁷ Katso 10.4.1920 tehdyt elokuvien *Suomalais-amerikkalainen Macistes* (tuntematon) ja *Koiranpyydystäjän rakkaus* (tuntematon) päättösasiakirjat, joista puuttuvat tarkastusnumerot. Fc:22 Päättösasiakirjat 1917–1919. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁹⁸ Roland af Hällström, ”Venäläisen elokuvan tähdenlento”, *Elokuva* 19–20 (1929), 16.

³⁹⁹ Roland af Hällström 1936, 76.

⁴⁰⁰ Viljo Kojo, ”Taiteesta ja taidenäyttelyistä.”, *Maailma* joulunumero (1918), 8.

⁴⁰¹ Ibid.

⁴⁰² Roland af Hällström 1936, 281.

⁴⁰³ Ibid., 281–282.

Kuten af Hällströmin vuonna 1936 käyttämästä retoriikasta voi päätellä, vastaus ei ollut itsestään selvä. Vielä vähemmän se oli sitä kaksikymmentäluvun alussa, mutta jo tuolloin ajatus ohjaajasta tekijänä nousi elokuvakeskusteluisa toisinaan esille. Vuonna 1922 ilmestyneessä lehtijutussa *Filmiaitan* nimetömänä kirjoittava toimittaja kertoo maan katsotuimpien elokuvien listan osoittavan

yleisön maun huomattavasti kehittyneen parempaan suuntaan; tämä johtuu luonnollisesti osittain siitä, että yleisö on laajentunut käsittäen myöskin sivistyneistöä, joka salapoliisifilmien riemupäivinä pysytteli poissa elävistä kuvista. Jos kehitys jatkuu samaan suuntaan, voidaan toivoa, että lopultakin ainoastaan valiofilmit valloittavat ohjelmiston. Silloin on myöskin *filmirunoilijalla* varma pohja taiteelliselle toiminnalleen.⁴⁰⁴

Ilmeisesti kirjoittaja tarkoittaa ”filmirunoilijalla” ohjaajaa. Lehdessä oli näet aiemmin todettu, että D. W. Griffith, Ernst Lubitsch, Victor Sjöström ”ovat *runoilijoita*, jotka ovat luoneet filmitaiteelle päivä päivältä kasvavan maineen”.⁴⁰⁵ Suomessa tämä maine oli vasta orastava, sillä monet pitivät elokuvia halpahintaisena viihteenä. Käsityksiä muuttaakseen *Filmiaitan* toimittajat olivat ryhtyneet vahvistamaan uuden taidemuodon asemaa keskittymällä ensiluokkaisiin elokuviin, joita he nimittivät ”filmitaiteeksi”. Ajatus tekijyydestä liitettiin kaikkein parhaimpina pidettyihin elokuviin, mitä vastoin kysymys tekijästä ei ollut kovin mielekäs tavanomaisten elokuvien kohdalla. Käytännön juuret ulottuvat autonomian aikaan. Hannu Salmi kertoo, että tekijyyden ilmaiseminen oli tullut autonomian ajan suomalaisten näytelmäelokuvien kohdalla sitä tärkeämmäksi, mitä pidemmiksi elokuvat tulivat.⁴⁰⁶ Kaksikymmentäluvun alkuun tultaessa monet elokuvatoimittajat olivat sillä kannalla, että ensiluokkaiset elokuvat ovat tekijöiden elokuvia ja että tekijä on nimenomaisesti ohjaaja. Esimerkiksi Fanny Davidson kertoo *Suomen Kuvalehdessä*, että Ivan Hedqvist ”saatuun Svenska Biografteaternilta tarjouksen ruveta filmiregissööriksi, valitsi [...] ’Untuvaisen’ filmidebyyttikseen. Sitä varten oli tämä draama nyt muodostettava filminäytelmäksi. Ja sen *teki* hra I. H. itse”.⁴⁰⁷

Fanny Davidson painottaa, etteivät ”tehdastuotteet” ole taideelokuvia.⁴⁰⁸ Ja jos joitain elokuvia saattoi pitää tehdastuotteina, niin yhdysvaltalaisia, joita suuret yhtiöt tuottivat liukuhihnamaisesti. Suomessakin monia elokuvia markkinoitiin studioiden nimellä, logoilla ja maineella. Mutta kuten Triangle-organisaation tarkastelun yhteydessä ilmeni, tunnettujen ohjaajien nimet toimivat yhtiöiden nimiä ja logoja paremmin elokuvien profiloinnin välineinä. Yksi syy tälle oli se, että ohjaajien nimet viittasivat yhtiöiden nimiä selvärajaisempiin elokuvajoukkoihin. Kaikkia studion tuottamia elokuvia saattoi mainostaa studion nimellä, mitä vastoin tietyn ohjaajan elokuvat olivat jotain erikoista: ne erottuivat muusta tuotannosta. Vastaavasti Hollywood-studiot ovat mainostaneet elokuviaan genreillä vain kaikkein ta-

⁴⁰⁴ ”Biografiyleisön maku”, *Filmiaitan* Joulunumero (1922), 272.

⁴⁰⁵ ”Henkistä ylpeyttä”, *Filmiaitta* 5 (1921), 66.

⁴⁰⁶ Hannu Salmi 1998, 19.

⁴⁰⁷ Fanny Davidson, ”’Untuvaisen’ filmaus”, *Suomen Kuvalehti* 7 (1920), 148.

⁴⁰⁸ Ibid.

vanomaisimpien elokuvien ollessa kyseessä, jolloin budjetti on ollut vaatimaton, eikä tuotannoissa ole ollut mukana tunnettuja nimiä, jotka olisi voitu nostaa esille. Suomessa ohjaajan nimen korostaminen ei ollut tavatonta ensiluokkaisten Hollywood-elokuvien mainonnassa ja teoksista laadituissa arvosteluissa, mutta harvinaista tavanomaisten elokuvien ollessa kyseessä.

Janet Staiger on osoittanut, että vuosien 1907 ja 1909 välillä yhdysvaltalainen elokuvateollisuus omaksui ohjaajan tuotannollisen roolin teatterista, jonka parista monet ohjaajat siirtyivät elokuva-alalle.⁴⁰⁹ Staigerin ”ohjaaja-järjestelmäksi” nimeämä tuotantomalli poikkesi varhaisemmista malleista siinä, että nyt yksi henkilö ohjasi toimintaa ja toinen kuvasi sen. Aikaisemmin kuvaaja vastasi niistä töistä, jotka siirtyivät ohjaajalle. Ohjaajajärjestelmässä ohjaaja teki kuvauspaikalla enimmäns osan luovista päätöksistä, olivatpa ne pieniä tai suuria.⁴¹⁰ Ohjaajat alkoivat kuitenkin menettää päätösvaltaansa tuottajille, Staiger esittää, minkä seurauksena vuoden 1914 jälkeen yhdysvaltalaisessa elokuvateollisuudessa oli vallalla uudenlainen järjestelmä, jossa tuottaja hallinnoi kuvauksia niiden ulkopuolelta. Nyt elokuvat suunniteltiin ja budjetoitiin kuvakäsikirjoitusten avulla ennen lavasteiden rakentamista, henkilöstön valitsemista ja kuvausten aloittamista. Tuottaja valitsi ohjaajan, joka oli kuvauspaikalla hierarkiassa ylimpänä, mutta hänkin noudattamassa tuottajan määräyksiä.⁴¹¹ Vuonna 1922 Universal Picturesin tuottaja Irving G. Thalberg irtisanoi Erich von Stroheim kesken *Elämän valheen* (*Merry-Go-Round*, 1922) kuvausten, koska itsepintainen ohjaaja ei noudattanut kuvaussuunnitelmaa.⁴¹² Viimeistään tuolloin kävi selväksi, että Hollywoodissa elokuvatekoa koskeva valta oli studion johdon valitseman tuottajan käsissä, jonka rinnalla ohjaaja oli pelkkä palkattu kyky, joka voitiin korvata toisella.⁴¹³

Vaikka Suomessa keskusteltiin yhdysvaltalaisista elokuvayhtiöistä, aikalaiset eivät tienneet kovin tarkasti, kuinka Hollywood-studiot oli organisoitu ja millainen rooli elokuva-alan eri ammattilaisilla oli. Monia yhdysvaltalaisia ensiluokkaisia elokuvia pidettiin teknisesti hyvinä, mutta niistä ei aina keskusteltu taitteena, koska useimmat niistä eivät elokuvatoimittajista olleet taiteilijoiden tekemiä tai ammentaneet kanonisoiduista taiteista. Hollywoodissa toimi kovin vähän ohjaajia, joiden nimillä elokuvia olisi voinut myydä. Hollywood-studiot pitivät vain muutaman ohjaajan nimeä elokuvien myyntivaltteina, eikä heitä kaikkia tunnettu Suomessa vielä kaksikymmentäluvun alkuaessa, koska ensiluokkaisia yhdysvaltalaisia kokoillan elokuvia tuotiin maahan pitkällä viiveellä. Cecil B. DeMille ja Erich von Stroheim nostettiin näyttävästi esille vasta vuosikymmenen alkupuolella, jolloin heidän elokuviaan ryhdyttiin maahantuomaan. Sitä ennen maassa tunnettiin ainakin Triangle-organisaation ohjaajat D. W. Griffith, Thomas Ince ja Mack Sennett, joista viimeksi mainittua ei arvostettu tekijänä juuri lainkaan. ”Taiteellisesti merkittävää tuotantoa Mack Sennett ei voi ylpeillä aikaansaaneensa”,⁴¹⁴ Roland af Hällström muistelee. Kaksikymmentäluvun taitteessa tekijyyttä pidettiin enemmän eurooppalaista kuin yhdysvaltalaista elokuvaa luonnehtivana piirteenä.

⁴⁰⁹ Janet Staiger teoksessa David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, 117.

⁴¹⁰ Ibid., 117.

⁴¹¹ Ibid., 128.

⁴¹² Arthur Lennig 2000, 158.

⁴¹³ Elokuvanteossa tämä palkattu kyky oli kuitenkin merkittävä luova voima.

⁴¹⁴ Roland af Hällström 1936, 75.

Elokuvataiteen mestari D. W. Griffith

Huomattavin kaikista Hollywood-ohjaajista oli kiistatta D. W. Griffith, joka oli työskennellyt elokuva-alalla vuodesta 1907. Sitä ennen hän oli luonut itselleen uraa teatterin parissa sekä näyttelijänä että näytelmäkirjailijana, mutta huonolla menestyksellä.⁴¹⁵ Kun Griffithin kirjoittama näytelmä *A Fool and a Girl* ei saavuttanut tekijän toivomaa huomiota ja arvostusta, hän siirtyi American Mutoscope & Biograph Companyn palvelukseen. Vuonna 1909 yritys muutti nimensä Biograph Companyksi. Alkuun Griffith näytteli yhtiön elokuvissa ja laati käsikirjoituksia, kunnes hänelle tarjoutui mahdollisuus ohjaamiseen vuonna 1908.⁴¹⁶ Ohjattuaan yli neljäsataa elokuvaa hän erosi yhtiön palveluksesta vuonna 1913. Tuolloin hän julkaisi *New York Dramatic Mirror*issa näyttävän kokosivun ilmoituksen, jossa hän luetteli tärkeimmät ohjaamansa elokuvat ja väitti keksineensä keskeiset elokuvakerronnan keinot.⁴¹⁷ Vastoin ajan tapaa, ohjaaja julisti olevansa sekä taiteilija että tekijä.⁴¹⁸ Vielä tuolloin monet elokuvayhtiöt pitivät ohjaajiensa ja näyttelijöidensä nimet omana tietonaan, jotta katsojat mieltäisivät elokuvat yhtiöiden, eivätkä luovien yksilöiden teoksiksi.⁴¹⁹ Näin yhtiön maine ja menestys eivät kärsisi, vaikka joku ohjaaja tai näyttelijä sen palveluksesta irtautuisikin. Yksi merkittävä syy Griffithin eroamisen taustalla oli Biograph Companyn kuuluminen Motion Picture Patents Company (MPPC) -trustiin, joka vastusti kokoillan elokuvia, joiden pariin ohjaaja halusi siirtyä. Italialaisten speaktaakkielokuvien innoittamana Griffith halusi laajentaa yhdysvaltalaisen elokuvien skaalaa pikkutarinoiden ja slapstick-komedioiden ulkopuolelle.⁴²⁰ Biograph Company tosin suunnitteli kokoillanelokuvien tuottamista vuonna 1913, mutta Griffithin järkytykseksi yhtiön johto tahtoi hänen toimivan tuotantojen valvojana, eikä ohjaajana.⁴²¹ Yhtiöstä erottuaan Griffith ryhtyi itsenäiseksi tuottajaksi ja alkoi valmistella ensimmäistä kokoillan elokuvaansa *Kansakunnan syntyä* (*The Birth of a Nation*, 1915).⁴²²

Tom Gunning pitää D. W. Griffithin Biograph Companylle ohjaamia elokuvia virstanpylväinä yhdysvaltalaisen elokuvan historiassa. Hän on sillä kannalla, että Griffith oli merkittävin klassisen Hollywood-kerronnan syntyyn vaikuttanut ohjaaja.⁴²³ Gunning painottaa, ettei Griffith keksinyt klassisen kerronnan keskeisiä keinoja, vaikka hän niin väitti, vaan omaksui ideoita ja tekniikoita eurooppalaisilta kollegoiltaan.⁴²⁴ Griffithin saavutus oli ennen kaikkea siinä, että hän rakensi näistä keinoista eheän systeemin. Charlie Keil kuitenkin huomauttaa, että tällaisissa arvioissa on oltava varovainen, sillä aikakauden elokuvia on huonosti nähtävillä, eikä täten ole itsestään selvää, kuinka poikkeuksellinen ohjaaja Griffith lopulta oli.⁴²⁵ Hänen ensimmäisellä kokoillan elokuvallaan, *Kansakunnan synnyllä*, oli joka tapauksessa huomattava vaikutus sekä pitkien elokuvien aseman vakiintumiseen Yhdysvalloissa

⁴¹⁵ Roberta E. Pearson 1992, 76–79.

⁴¹⁶ Tom Gunning 1994, 48.

⁴¹⁷ Ibid., 32.

⁴¹⁸ Gilberto Perez 2000, 4.

⁴¹⁹ Eileen Bowser 1994, 105, 109.

⁴²⁰ Arthur Lennig 2008, 100.

⁴²¹ Eileen Bowser 1994, 219.

⁴²² Linda Williams 2004, 242.

⁴²³ Tom Gunning 1994, 6.

⁴²⁴ Ibid., 42.

⁴²⁵ Charlie Keil 2008, 3.

että elokuvayleisöjen keskiluokkaistumiseen.⁴²⁶ Rotukysymystä käsittelevä teos osoitti, ettei elokuva ollut vain ajanvietettä, vaan myös yhteiskunnallinen vaikuttaja: rotujen välisestä tasa-arvosta keskusteltiin ensi-illan jälkeen paljon ja Ku Klux Klan perustettiin uudelleen.⁴²⁷ *Kansakunnan synnyn* saatua ensi-iltansa Griffithin nimi oli Yhdysvalloissa tunnettu ja hänen elokuvansa olivat merkittäviä vaikuttajia ainakin vuoteen 1922 saakka, jolloin hän oli ajautunut alati syveneviin ristiriitoihin Hollywoodin studiojärjestelmän kanssa.⁴²⁸

Suomessa D. W. Griffithin nimeä oli käytetty Triangle-elokuvien markkinoinnissa samalla tavalla kuin Thomas Incen nimeä eli sillä oli tehty tunnetuiksi elokuvia, joita hän ei ollut ohjannut.⁴²⁹ Vuoden 1918 elokuvatarkastuspäätöksissä Griffithin nimi esiintyy moneen kertaan. Nähtävästi ohjaajan asema elokuvataiteen mestarina oli vakiintumassa jo tuolloin, ellei peräti vakiintunut. Douglas Fairbanksin tähdittämän elokuvan *Mammas gosse* (*The Lamb*, 1915) tarkastuspäätöksessä teos on merkitty Griffithin ohjaamaksi, vaikka teoksen ohjasi Christy Cabanne. Lisäksi tarkastuspäätöksessä lukee näin: ”Filmen har därtill samma originella och spännande handling som alla de andra filmer, hvilka utgått från den Griffithska ateljén.”⁴³⁰ Griffith oli ainoastaan johtanut elokuvan tuotantoa.⁴³¹ On vaikea sanoa varmuudella, mitä ”originella och spännande handling” tarkoittaa, mutta se voisi viitata vakiintumassa olleen klassisen Hollywood-kerronnan konventioihin. Triangle-elokuva *Mammas gosse* oli nimittäin varhaisia Suomeen tuotuja ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia.

Kaksikymmentäluvun taitteessa D. W. Griffith oli Suomessa sen verran maineikas tekijä, että hänen nimensä toimi elokuvien ensiluokkaisuuden taakana. Yksi todiste tästä on elokuvan *Små orsaken, stora värkningarna* (tuntematon) tarkastuspäätös, jossa lukee näin: ”Regie: Ernst Lubitsch, Tysklands Griffith.”⁴³² Tuskinpa monikaan aikalainen tiesi, ettei Suomessa ollut nähty Griffithin, vaan muiden ohjaamia kokoillan elokuvia, joita vain markkinoitiin hänen nimellään. Vuoden 1921 lopulla *Filmiaitan* lukija ”Biokärpänen” kertoi lehden lukijaosastolla elokuvasuosikeikseen Griffithin kokoillan elokuvat *Kansakunnan synty*, *Suvaitsemattomuus*, *Katkenneita kukkasia* ja *Läpi myrskyn*,⁴³³ joita ei vielä ollut esitetty Suomessa. Kirjoituksesta innostuneiden lukijoiden ei enää täytynyt odottaa kauan, sillä *Kansakunnan synty* ja *Suvaitsemattomuus* maahantuotiin vuonna 1922, *Läpi myrskyn* ja *Katkenneita kukkasia* vuonna 1923.⁴³⁴ Vuonna 1922 United Artists -yhtiön johtaja Hiram Abrams teki Harry ja Roy Aitkenin kanssa sopimuksen, jonka nojalla yhtiö otti hoitaakseen *Kansakunnan synnyn* levityksen sekä Yhdysvalloissa että muissa maissa. Aikaisemmin teosta oli esitetty lähinnä vakavaan ohjelmistoon keskittyneissä isoissa teattereissa korotettuja pääsylipun hinto-

⁴²⁶ Lee Grieveson 2004b, 191–192.

⁴²⁷ Linda Williams 2004, 242–253.

⁴²⁸ Richard Koszarski 1994, 214.

⁴²⁹ Todennäköisesti maassa oli kuitenkin esitetty autonomian vuosina hänen Biograph Companylle ohjaamia elokuvia.

⁴³⁰ Päätösasiakirja 9208, 19.1.1918. Fc:22 Päätösasiakirjat 1917–1919, Helsingin poliisiviranomaisten tekemä tarkastuspäätös. Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴³¹ Jeffrey Vance 2008, 25–26.

⁴³² Päätösasiakirja 10686, 29.3.1920. Fc:23 Päätösasiakirjat 1919–1920. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴³³ ”Biokärpänen”, ”Kysymys riippuu siitä...”, *Filmiaitta* 5 (1921), 77.

⁴³⁴ *Elonet*-tietokanta.

ja vastaan, mutta nyt sitä alettiin tarjota edulliseen hintaan eri esittäjille.⁴³⁵ On luultavaa, että Griffithin muidenkin elokuvien hinnat laskivat. Kun *Kansakunnan synty* tuli Suomessa ensi-iltaan huhtikuun 16. päivä vuonna 1922, sitä ei tuomittu sen rasisen kuvaston tähden. *Filmiäitän* anonyymi toimittaja on näet sillä kannalla, että elokuva osoittaa, ”miten päättömästi meneteltiin, kun neekereille myönnettiin vieläpä suuremmat poliittiset oikeudet kuin valkoihoisille”.⁴³⁶ Roland af Hällströmin muistelee, että Griffith halusi katsojien kiinnittävän huomiota ”siihen yksipuoliseen ja vääräänkin tapaan, millä suurta orjasotaa yleensä kuvattiin. Hän tahtoi luoda teoksen, jossa myös-kin etelävaltioiden kanta ja amerikkalaisten neekerivihamielisyys saisi selityksensä, ja täten hänen kuvaepoksellaan oli syvempikin tarkoitus”.⁴³⁷ Kirjoittajista kyseessä oli sivistävä ensiluokkainen elokuva.

Suvaitsemattomuus, maailman kallein elokuva

D. W. Griffithin *Suvaitsemattomuus* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*), joka tuli Yhdysvalloissa ensi-iltaan vuonna 1916, poikkeaa tekijän alkuperäisistä suunnitelmista. Griffith oli ryhtynyt tekemään moraalikysymyksiä käsittelevää elokuvaa *The Mother and the Law*, mutta päätti lisätä kertomuksen rinnalle kolme menneisyyteen sijoittuvaa parallelia tarinaa.⁴³⁸ Kyseessä oli esteettisesti kunnianhimoinen elokuva. Kolmen historiallisen tarinan kytkeminen nykyaikaan sijoittuvaan tarinaan nosti budjetin korkeaksi. *Suvaitsemattomuus* oli aikansa kallein elokuva. Mutta toisin kuin valtavan suosion saavuttanut *Kansakunnan synty*, *Suvaitsemattomuus* tuotti tappiota, vaikka monet elokuva-arvostelijat ylistivät sitä.⁴³⁹ Teos oli yhdysvaltalaisen elokuvahistorian ensimmäinen suuri taloudellinen katastrofi.⁴⁴⁰ Richard Koszarski on päätellyt, että katsojien oli vaikea keskittyä teoksen neljään lomittain etenevään tarinaan, joita yhdistää suvaitsemattomuusteema.⁴⁴¹ Hän on sillä kannalla, että Griffith odotti liikaa katsojilta, jotka vielä muutamaa vuotta aikaisemmin olivat katsoneet lähinnä yksi-, kaksi- ja kolmekelaisia elokuvia, takaa-ajoja ja slapstick-komedioita.⁴⁴² Elokuvan tarinat käsittelevät Babylonian tuhoa, Kristuksen elämää, pöytätyöläisen verilöylyä sekä tehdastyöläistä, joka tuomitaan syyttömänä kuolemaan. *Suvaitsemattomuus* on poikkeuksellisen pitkä teos. Elokuvasta ei ole definitiivistä versiota, mistä johtuen American Film Institute ilmoittaa sen pituudeksi 13–14 ke-laa.⁴⁴³ Elokuvan ensimmäinen versio kesti noin kahdeksan tuntia. Tästä versiosta Griffith leikkasi lyhyemmän kokonaisuuden, jota levitettiin vuonna 1916. Koska teos ei osoittautunut toivotunlaiseksi menestykseksi, ohjaaja jatkoi sen muuntelua vielä usean vuoden ajan.⁴⁴⁴ Russell Merritt kertoo, että

⁴³⁵ Al P. Nelson & Mel R. Jones 2000, 185.

⁴³⁶ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiäitä* 8 (1922), 136.

⁴³⁷ Roland af Hällström 1936, 56.

⁴³⁸ Russell Merritt 2005, 39–40.

⁴³⁹ Al P. Nelson & Mel R. Jones 2000, 143, 151.

⁴⁴⁰ Miriam Hansen 1991, 129.

⁴⁴¹ Richard Koszarski 1994, 320 ja 322.

⁴⁴² Ibid., 322.

⁴⁴³ *AFI Catalog Feature Films* -tietokanta.

⁴⁴⁴ Miriam Hansen 1991, 133.

tekijä suhtautui työhönsä jatkuvana luomisprosessina, jonka muokkaamisen hän lopetti vasta kaksikymmentäluvun lopulla.⁴⁴⁵

Suvaitsemattomuus tuli Suomessa ensi-iltaan maaliskuun 25. päivä vuonna 1922, noin kuusi vuotta myöhemmin kuin Yhdysvalloissa.⁴⁴⁶ Valtion filmitarkastamo kirjasi *Suvaitsemattomuuden* pituudeksi 2 791 metriä, mikä ei vastaa lähimainkaan American Film Instituten ilmoittamaa pituutta.⁴⁴⁷ Tarkastuspäätöksessä ei mainita, että elokuvasta olisi poistettu kohtauksia. Kenties välitekstejä ei laskettu ilmoitettuun pituuteen, mutta tämäkään ei selitä eroa. *Elonet*-tietokanta taas ilmoittaa Suomessa levitetyn teoksen pituudeksi 3 300 metriä.⁴⁴⁸ Luultavasti pituudet ovat summittaisia arvioita, mutta on mahdollista, että elokuvasta tuotiin Suomeen lyhyt versio. Kuten sarjaelokuvia käsittelevässä osiossa todettiin, *Suvaitsemattomuutta* esitettiin ikään kuin sarjaelokuvana. Helsingissä ensimmäistä ”sarjaa” näytettiin viikon ajan, jonka jälkeen toista ”sarjaa” esitettiin yhtä kauan.⁴⁴⁹ Ilmoitetuista pituuksista ei voi tehdä vahvoja päätelmiä, mutta näyttää siltä, että suomalaisen näkemä *Suvaitsemattomuus* poikkesi Yhdysvalloissa nähdyistä sekä pituuden että esityskäytäntöjen osalta.

Kun *Suvaitsemattomuus* oli vihdoinkin nähtävillä, se sai osakseen paljon julkisuutta. Mainokset rakensivat *Suvaitsemattomuudelle* mahdollisimman suurta yleisöä nostamalla elokuvan spektaakkelimaisuuden ennenakemättömäksi attraktioksi ja takaamalla teoksen ensiluokkaisuuden D. W. Griffithin nimellä. ”D. W. Griffithin mestariteos” on ”[t]ähän saakka maailman kallein ja suuremmoisinkin filmi”,⁴⁵⁰ mainoksissa hehkutetaan. Ohjaajaa ei useimmissa mainoksissa esitellä, vaan ihmisten oletetaan tietävän kuka Griffith on.⁴⁵¹ Erityistä huomiota mainoksissa kiinnitettiin *Suvaitsemattomuuden* budjettiin. ”Filmin valmistukseen on uhrattu 2,000,000 dollaria, eli noin 100,000,000: – markkaa, mutta kenties se onkin todellinen mestariteos, jollaisia ilmestyy harvoin – kenties yksi miespolvessa.”⁴⁵² Mainostajat eivät väittäneet, että tuotantokustannukset takasivat hyvän lopputuloksen, vaan se, että rahat olivat tunnustetun taiteilijan käytössä. *Iltalehdessä* julkaistussa mainoksessa lukee, että ”filmikuvaus rakkaudesta ja vihasta aikojen kuluessa” on ”maailman mahtavin filmitheos”.⁴⁵³ Väitteen oheen on liitetty lausuntoja ulkomaisista lehdistä, jotka todistavat elokuvan korkeasta tasosta.⁴⁵⁴ *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin *Suvaitsemattomuudesta* mainosmainen koko-

⁴⁴⁵ Russell Merritt 2005, 44, 46.

⁴⁴⁶ *Elonet*-tietokanta.

⁴⁴⁷ Päätösasiakirja 11642, 17.3.1922. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁴⁸ *Elonet*-tietokanta.

⁴⁴⁹ Katso Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Helsingin Sanomat* 25.3.1922, 3; Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Helsingin Sanomat* 2.4.1922, 3.

⁴⁵⁰ Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Filmiaitta* 6 (1922), 113.

⁴⁵¹ ”Elävät kuvat”, *Uusi Suomi* 28.3.1922, 2.

⁴⁵² Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Filmiaitta* 6 (1922), 113.

⁴⁵³ Katso Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Helsingin Sanomat* 25.3.1922, 3; Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Iltalehti* 27.3.1922, 2.

⁴⁵⁴ Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Helsingin Sanomat* 25.3.1922, 3. *The Worldia* siteerataan seuraavalla tavalla: ”taiteilijan [...] täytyy vähintään olla nero. Luova mielikuvitus ei draamallisella arenalla milloinkaan ole uskaltanut jättäiläisemäisempään tehtävään.” Elokuvan kalleus korostuu *Dagens Nyheterista* lainatussa tekstissä: ”[f]ilmiin on uhrattu äärettömiä summia”. ”Ei ole aavistustakaan miten köyhäsanainen kieli on”, kuuluu *The Journalista* lainattu osio, ”ennenkuin tahtoo ruveta kuvaamaan Griffithin mestariteosta.” ”Mitä loistoon ja mahtavuuteen tulee, ei sen vertaista ennen ole ollut ole-massa”, kuuluu *Filmjournalenista* lainattu teksti.

sivun juttu, joka kantaa otsikkoa ”Maailman kallein filmi ’Intolerance’”.⁴⁵⁵ Vähäistä tekstimassaa reunustaa kolme kuvaa, joista kookkain esittää Baby-lonia-osion lavasteita ja ihmisjoukkoja. Pienemmät kuvat esittävät babylonialaisten elämännautintoja ja pörräilyä verilyölyä. Elokuvan neljästä tarinasta Kristuksen elämä ja nykyaika on jätetty kuvien ulkopuolelle. Tämä ohjasi lähestymään teosta ennen kaikkea historiallisena speksaattina, eikä neljän tarinan kautta rakentuvana moraalitutkielmana. Päättellen vielä siitä, että sanomalehdissä julkaistuissa arvosteluissa keskityttiin ensisijaisesti Babyloniosioon, aikalaisia kiinnosti ennen kaikkea se, miten *Suvaitsemattomuuden* iso budjetti näkyi näyttämöllepanossa.⁴⁵⁶

Suomalaiset elokuva-arvostelijat ylistivät *Suvaitsemattomuutta*, aivan kuten heidän ulkomaiset kollegansa. ”Viime vuosina valmistettujen sangen lukuisien filmien joukossa on ainoastaan muutamia harvoja, joita voi kutsua suurteoksiksi. Näihin kuuluu m. m. David Griffith’in monumentaalinen luomus ’Intolerance’”,⁴⁵⁷ *Filmiaitan* arvostelija esittää. Käytetystä kielestä voi päätellä, ettei hän tiennyt, kuinka vanha teos oli. Kirjoittaja on kuitenkin sillä kannalla, että *Suvaitsemattomuus* vastasi odotuksia, joita paljon lupaavat mainokset olivat nostattaneet. Samaa mieltä on *Helsingin Sanomien* elokuva-arvostelija: ”Edison ja Bio Bio esittävät viime lauantaista lähtien filmitaitteen tähänastista suurenmoisinta saavutusta.”⁴⁵⁸ Hyperlatiiveja viljelivät muutkin elokuvasta kirjoittaneet. *Suomen Sosialidemokraatissa* julkaistussa arvostelussa todetaan, että *Suvaitsemattomuus* on ”maailman ehkäpä suurenmoisimman filmiluoma niin esityksen sisältöön kuin näyttämölleasetukseenkin nähden”.⁴⁵⁹ Teos ei ole vähempää kuin ”storslaga monumetalfilm”, väittää *Svenska Pressen*in kriitikko.⁴⁶⁰ *Iltalehden* arvostelija taas mainitsee, että elokuvan ”[n]äyttämöllepano on niellyt tavattomia summia, sillä ryhmäkohtaukset ovat vaatineet monituhattolukuisia joukkoja ja monien kuvaelman näyttämövarusteet ovat ylellisen komeat”.⁴⁶¹ Myös *Uuden Suomen* arvostelijasta *Suvaitsemattomuus* on ”suurfilmi [...] joka kuuluu alan parhaimpiin.”⁴⁶² Enempää elokuvaa ei olisi voinut kehua. Lukijat saivat varmasti sellaisen käsityksen, ettei mitään *Suvaitsemattomuuden* kaltaista ollut Suomessa ennen nähty.

Elokuva-arvostelijat käsittelivät *Suvaitsemattomuutta* tekijän elokuvana, eivät niinkään sarjaelokuvana, genre-elokuvana saati jonkin yhtiön tuotteena. Julkisuudessa oli vallalla käsitys, ettei *Suvaitsemattomuus* ole poikkeuksellinen vain suurellisuuttaan, vaan yhtälailla sisällön kautta.⁴⁶³ *Filmiaitan* nimettömäksi jääneestä arvostelijasta kyseessä on ”aatedraama, johon sisältyy koko maailmanhistoria sen vanhimmista ajoista aina nykyhetkiin saakka”.⁴⁶⁴ *Suomen Sosialidemokraatin* nimettömänä esiintyvä arvostelija kirjoittaa, että ”sisältönä on suvaitsemattomuus, jota on ilmennyt kaikkina ai-

⁴⁵⁵ ”Maailman kallein filmi ’Intolerance’”, *Suomen Kuvalehti* 13 (1922), 335. Katso ”Eräs filmitaitteen suurteos”, *Filmiaitta* 6 (1922), 106–107.

⁴⁵⁶ Katso Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Helsingin Sanomat* 25.3.1922, 3; Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Iltalehti* 27.3.1922, 2.

⁴⁵⁷ ”Eräs filmitaitteen suurteos”, *Filmiaitta* 6 (1922), 106.

⁴⁵⁸ ”Elävätkuvat”, *Helsingin Sanomat* 28.3.1922, 4.

⁴⁵⁹ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 28.3.1922, 4.

⁴⁶⁰ ”Veckans filmer”, *Svenska Pressen* 28.3.1922, 3.

⁴⁶¹ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 28.3.1922, 3.

⁴⁶² ”Elävät kuvat”, *Uusi Suomi*, 28.3.1922, 2.

⁴⁶³ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 28.3.1922, 4.

⁴⁶⁴ ”Eräs filmitaitteen suurteos”, *Filmiaitta* 6 (1922), 106.

koina”.⁴⁶⁵ *Iltalehden* anonyymi kriitikko taas tähdentää, ettei *Suvaitsemattomuus* ”ole varsinainen draama, vaan vertauskuvallinen näytelmä, jolla on tarkoituksellinen luonne”.⁴⁶⁶ *Filmiaitan* elokuva-arvostelija luonnehtii Babilonia-osiota tällä tavalla:

Kaikki tässä kaupungissa kehitetty loisto ja komeus ei ole kylliksi vaimentamaan inhimillistä pikkumaisuutta. Ne mahtavat muurit, jotka turvaavat tätä itämaiden ikuista kaupunkia sen vihollisia vastaan, eivät voi suojella sitä kateutta eikä vihaa vastaan, ja sen, johon maailman kaikki sotavoimat eivät olisi pystyneet, sen saa aikaan eripuraisuuden ja suvaitsemattomuuden jumalatar; hän suistaa tämän mahtavan kaupungin häviöön ja antaa sen palatsien ja asukkaiden muuttua tomuksi ja tuhkaksi.⁴⁶⁷

Teoksessa speaktaakkeli ei ole speaktaakkelia itseisarvoisesti, kirjoittaja esittää epäsuorasti, koska se on temaattisesti motivoitua: suvaitsemattomuus tuhoaa ihmisten suurimmatkin saavutukset. Juuri tällaista elokuvaa saattoi luonnehtia sivistäväksi huviksi. *Suomen Sosialidemokraatin* anonyymi elokuva-arvostelija kirjoittaa teoksesta näin:

Esitys on niin suurenmoista, että filmiin sietää jokaisen oikeudentuntoisen henkilön tutustua, sillä siitä löytää hän vastineen omilla ajatuksillaan ja ennen kaikkea sietää siihen tutustua niiden, jotka eivät tunne elämästä muuta kuin kevyen ja huvittavan puolen, sillä filmi avartaa heidän katseensa näkemään alta todellisen elämän.⁴⁶⁸

Suvaitsemattomuus oli kiistatta ajankohtainen elokuva vuoden 1918 taantumien jakamassa Suomessa. Juha Siltala kertoo, että ”hävinnyt osapuoli muisti [sisällissodan] joukkomurhiin päättyneenä luokkakamppailuna ja voittajat kansallisena vapaustaisteluna ’itäistä perivihollista’ ja siihen liittyneitä ’kotimaisia pettureita’ vastaan”.⁴⁶⁹ Teos teki *Suomen Sosialidemokraatin* elokuva-arvostelijaan syvän vaikutuksen. ”Kaikkialla sama suvaitsemattomuus, joka tekopyhyydessään tuottaa turmaa ja kärsimyksiä”, hän kirjoittaa, ”kieltää viattomankin hovin, teurastuttaa työläisiä ja syöksee heidät kurjuuteen, vieläpä rikoksenkin tielle – kaikki siveellisen hyväntekeväisyyden nimessä.”⁴⁷⁰ Selvästi elokuva kertoo sellaisesta maailmasta, jossa toimittaja koki elävänsä. Näyttää siltä, että *Suvaitsemattomuus* puhuteli yleishumanismillaan sekä porvarillisia että demarikriitikoita, mutta erilaisin painotuksin.

Filmiaitan anonyymi elokuva-arvostelija suorastaan mytologisoi D. W. Griffithin tekijyyttä. Arvostelussaan hän ei kirjoita suuremmin näyttelijöistä, vaikka elokuva-arvostelijoilla oli tapana kiinnittää näyttelemiseen erityistä huomiota, eikä muistakaan ammattilaisista, jotka tuotantoon osallistuivat. ”Taikasauvallaan on ohjaaja luonut vanhan Babylonin valtakunnan uudestaan”,⁴⁷¹ hän toteaa.

⁴⁶⁵ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 28.3.1922, 4.

⁴⁶⁶ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 28.3.1922, 3. Katso ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 4.4.1922, 3.

⁴⁶⁷ ”Eräs filmitaitteen suurteos”, *Filmiaitta* 6 (1922), 106.

⁴⁶⁸ ”Elävät kuvat”, *Suomen sosialidemokraatti* 28.3.1922, 4.

⁴⁶⁹ Juha Siltala 2005, 32.

⁴⁷⁰ ”Elävät kuvat”, *Suomen sosialidemokraatti* 28.3.1922, 4.

⁴⁷¹ ”Eräs filmitaitteen suurteos”, *Filmiaitta* 6 (1922), 106.

Koko tämä jättäjäismäinen järjestely, jossa mitä erilaatuisimpia oloja kuvataan on suoritettu hämmästyttävän komeasti. Vanhan-ajan kaupungit ovat kuvatut aivan semmoisia, jollaisina ne aikoinaan olivat, ja suuret ihmisjoukot ovat siinä avustajina.⁴⁷²

Avustajilla hän tarkoittaa teoksessa nähtäviä väkijoukkoja. Griffithin nerokkuus ei näy vain teoksen tematiikassa, vaan siinä, että hän hallitsee jättimäistä tuotantoa pienimpiä yksityiskohtia myöten:

Varmalla kädellä on regissööri ohjannut niitä voimia, joita filmin valmistumiseen on tarvittu, alistumaan hänen raudankovaan tahtoonsa, niin että tämä filmitöös – huolimatta mahdollittoman suuresta laajuudestaan – on kauttaaltaan muotoutunut tasapainoiseksi ja saanut tositaiteellisen muodon, jota ei aina voida sanoa kaikista sellaisista filmeistä, joihin tämäkin filmi kuuluu.⁴⁷³

Tässäkin toistuu ajatus, että elokuvan ohjaaja on elokuvan tekijä. *Suvaitsemattomuuden* vahvuudet olivat juuri ohjaajan ansiota, aikalaisten annettiin ymmärtää.

Arvostelujen perusteella *Suvaitsemattomuus* koettiin upeaksi, syvälliseksi ja tasapainoiseksi tekijän elokuvaksi. Positiivisista lausunnoista huolimatta *Suvaitsemattomuus* ei ollut Suomessa yleisömenestys, mitä se ei ollut monessa mussakaan maassa. Elokuva-arvosteluissa ja mainoksissa ei viitata yleisöryntäykseen tai pitkiin jonoihin, kuten yleensä tehtiin suosituista elokuvista kirjoitettaessa.⁴⁷⁴ *Suvaitsemattomuudesta* ei myöskään sanottavasti keskusteltu *Filmiaitan* lukijoiden palstalla. Teoksen molempia ”sarjoja” esitettiin vain viikon ajan. Tavallisesti hyvin katsojia vetäneitä elokuvia näytettiin pidempään, yleensä jatko-ajalla pienemmässä teatterissa. Esittäjät odottivat paljon enemmän. Kun elokuvan ensi-ilta koitti, Bio-Bio ja Edison korottivat lippujen hintoja markalla.⁴⁷⁵ Lehtimainosten perusteella elokuvan toista ”sarjaa” esitettiin kuitenkin normaaliin hintaan.⁴⁷⁶ Mikäli ensimmäinen ”sarja” olisi osoittautunut suosituksi, lippujen hintoja ei olisi varmaankaan laskettu. Korotetut hinnat korostivat teoksen arvoa, nostaa sen tavanomaisten elokuvien yläpuolelle. Ne kertoivat, ettei kyseessä ollut mikään ajanviettelokuva, vaan täyspainoinen taideteos. On mahdollista, ettei lippujen hintoja korotettu teoksen korkeiden hankintakulujen tähden, vaan rahaa haluttiin kerätä hyväntekeväisyyteen. *Suomen Sosiaalidemokraatin* nimettömänä kirjoittava elokuva-arvostelija näet toivoo, että ”teatterit eivät yrittäisi, ainakaan pakollisesti, verottaa katsojia Mannerheimin lastenliiton hyväksi, sillä katsojissa on paljon sellaisiakin, joista se tuntuu vastenmieliseltä, vieläpä karkoitavaltakin.”⁴⁷⁷ Monet työläiset saattoivat olla hänen kanssaan samaa mieltä, olihan liitto nimetty valkoisen kenraalin mukaan.

Elonet-tietokannan mukaan *Suvaitsemattomuus* tarkastettiin uudelleen nimellä *Babylonian hävitys* vuonna 1925.⁴⁷⁸ Tämä ei kuitenkaan puolla käsi-

⁴⁷² Ibid., 107.

⁴⁷³ Ibid., 107.

⁴⁷⁴ Katso Olympian mainos, *Iltalehti* 10.4.1922, 2.

⁴⁷⁵ Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Helsingin Sanomat* 25.3.1922, 3.

⁴⁷⁶ Bio-Bion ja Edisonin mainos, *Helsingin Sanomat* 2.4.1922, 3.

⁴⁷⁷ ”Elävät kuvat”, *Suomen sosialidemokraatti* 28.3.1922, 4.

⁴⁷⁸ *Elonet*-tietokanta. Itse tarkastuspäätös on kateissa, oletettavasti jonkin muun vuoden tarkastuspäätösten joukossa.

tystä, että teos olisi ollut suosittu, sillä on syytä epäillä, että kyseessä olisi kirjaimellisesti sama elokuva. Miriam Hansen kertoo, että Griffithin leikkasi *Suvaitsemattomuuden* negatiivin vuonna 1919 ja kierrätti elokuvan kuvamateriaalia kahdessa eri teoksessa, jotka tunnetaan nimillä *The Fall of Babylon* (1919) ja *The Mother and the Law* (1919).⁴⁷⁹ Nähtävästi vuonna 1925 tarkastettu teos oli *Suvaitsemattomuuden* Babylonia-materiaalin pohjalta koostettu *The Fall of Babylon*. Kaikesta päätellen Babylonia-osio kiehtoi aikalaisia, mitä vasten sen kytkeytymistä muihin tarinoihin vierastettiin. ”Häiritsevästi vaikuttaa se ohjaajan järjestelmä” *Uuden Suomen* nimettömänä kirjoittava kriitikko harmittelee, ”että eri aikakausien tapahtumat esitetään samanaikaisesti kehittyvinä, niin että Babylonin elämän jälkeen saamme nähdä amerikkalaisten lakkolaisten taistelua, ja päinvastoin”.⁴⁸⁰ *Suvaitsemattomuuden* poikkeuksellinen rakenne, jossa editointi tuo yhteen sekä tilallisesti että ajallisesti kaukaiset tapahtumat, häiritsi monia.⁴⁸¹ Näin voi päätellä myös *Svenska Pressen*issä nimimerkillä ”Clou” julkaistusta arvostelusta: ”Men de ideliga växlingarna från en tid till annan, som regissören använt sig av för att få ut paralleller, trötta åskådaren och splittra helhetaintrycket”.⁴⁸² *Suvaitsemattomuus* rikkoo monia klassisen kerronnan normeja vastaan, joita D. W. Griffith oli ollut kehittämässä. Miriam Hansen on sitä mieltä, että suvaitsemattomuus-sanoma on elokuvassa keskeisemmällä sijalla kuin henkilöpsykologian motivoima lineaarinen kausaalisuus.⁴⁸³ Tämän havaitsi myös *Iltalehden* kriitikko, joka ei pitänyt elokuvaa draamana, vaan luonnehti sitä parannussaarnaksi. Vieraannuttavasti vaikutti sekin, ettei *Suvaitsemattomuudessa* suuremmin korostu henkilöhahmojen persoonallisuus, eikä siinä esiinny tunnettuja näyttelijöitä, vaikka tällaiset keinot olivat osoittautuneet tehokkaiksi katsojien henkilöhahmoihin samastumisen vahvistamisessa.⁴⁸⁴ Griffith myönsi itsekkin, ettei hän pyrkinyt niinkään kertomaan tarinaa kuin viittamaan tarinaan, joka on hänestä tavattoman suuri.⁴⁸⁵ Luultavasti juuri poikkeuksellinen rakenne ja teeman asettaminen henkilöhahmoja keskeisempään asemaan vaikutti korotettujen hintojen ohella siihen, ettei teos vetänyt paljon katsojia.

Heikko yleisömenestys oli poikkeuksellinen ilmiö näyttävän mainoskampanjan ja hyvän kriittikovastaanoton saaneiden ensiluokkaisten Hollywood-elokuvien kohdalla. Saamansa huomion kautta *Suvaitsemattomuus* oli kuitenkin merkittävä elokuva, vaikkei moni olisi sitä katsonutkaan. Laaja mainoskampanja ja ylistävät arvostelut loivat näet perustaa käsitykselle, että yhdysvaltalainen elokuvateollisuus pystyy kilpailijoitaan suurempiin taiteellisesti korkeatasoisiin tuotantoihin.

Suomessa D. W. Griffith oli tunnustettu tekijä ja elokuvataiteen mestari, mutta silti hänen elokuviansa vastaanotossa ilmeni ongelmia. *Katkenneita kukkasia* tarkastuttaneen Ab Royal-Film Oy:n Valtion filmitarkastamolle osoittama pyyntö kuuluu näin: ”Anhåller godhetsfullt, att denna Griffith-film, som ur konstnärlig synpunkt söker sin motsvarighet, skulles godkännas till

⁴⁷⁹ Miriam Hansen 1991, 133. Katso Paolo Cherchi Usai (toim.) 2005, 203–211.

⁴⁸⁰ ”Elävät kuvat”, *Uusi Suomi*, 28.3.1922, 2.

⁴⁸¹ Tom Gunning 2005, 49.

⁴⁸² ”Clou”, ”Veckans filmer”, *Svenska Pressen* 4.4.1922, 4.

⁴⁸³ Miriam Hansen 1991, 137.

⁴⁸⁴ Ibid., 137.

⁴⁸⁵ D. W. Griffith teoksessa Miriam Hansen 1991, 137.

konstfilm och även tillåtas för barn.”⁴⁸⁶ Fredr. J. Lindströmin allekirjoittama tarkastuspäätös on yllättävä. Teosta ei hyväksytty taide-elokuvien veroluokkaan, eikä sen esittämistä sallittu alle 16-vuotiaille lapsille. Kaiken lisäksi elokuvaa leikattiin keloista neljä ja seitsemän. Päätöksestä ei selviä mitä *Katkenneista kukkasista* poistettiin, mutta leikkausten voi päätellä koskeneen väkivaltakohtauksia. *Katkenneita kukkasia* on melodramaattinen kertomus isän kaltoin kohteleman tytön ja syrjityn kiinalaismiehen rakkaudesta. Poistot eivät säästäneet teosta elokuva-arvostelijoiden moitteilta, sillä raakaa väkivaltaa ja mauttomuuksia jäi elokuvaan. *Filmiäitan* nimettömänä pitäytyvä arvostelija kirjoittaa teoksen väkivaltakohtauksista tällä tavalla:

saada ensin nähdä mitä hennoimman rakkauden orastavan haavek-sivan kiinalaisen ja hänen armaansa välillä, ja sitten olla todistajana siihen, miten raaka ja mieletön isä suorastaan hirvittävällä nautinnolla piiskaa hänet kuoliaaksi, se on niin mautonta, että katsoja ehdottomasti panee vastalauseensa.⁴⁸⁷

Esimerkki on omiaan osoittamaan, että myös ensiluokkaisiin Hollywood-elokuvaan sisältyi kohtauksia, joita elokuva-arvostelijat paheksuivat.

TÄHTIKUUME VIRIÄÄ SUOMESSA

Tähtijärjestelmä on osoittautunut tehokkaimmaksi ja pitkäikäisimmäksi Hollywood-elokuvien markkinoinnin ja kysynnän takaamisen välineeksi niin Suomessa kuin muissakin maissa. Sillä tarkoitetaan yhdysvaltalaisen elokuvastudioiden kehittämää tähteyden hallintaa. Kyse on tähtien luomisesta, heidän julkisuuskuvien kontrolloimisesta ja näiden kaupallisesta hyödyntämisestä. Kuten Richard Dyer väittää, ”tähtiä tehdään voitontavoittelun vuoksi. Markkinointimielessä tähdet ovat osa sitä tapaa, jolla elokuvat myydään”.⁴⁸⁸ Koska tähdet esiintyvät tietynlaisissa rooleissa, he ovat katsojille lupauksia tietynlaisesta sisällöstä. Tähteydessä on merkittävä osin kyse kuuluisuudesta. Leo Braudy korostaa, että kuuluisuudella on historia, jonka myötä ilmiö on muuttanut muotoaan.⁴⁸⁹ Tämä on pidettävä mielessä tähteyden juuria tarkasteltaessa. Suomessa oli jo 1800-luvulla kansainvälistä julkisuuskulttuuria. Sanomalehtien sivuilla käsiteltiin tunnettujen ihmisten edesottamuksia, esimerkiksi Lola Montezin (Eliza Rosanna Gilbert).⁴⁹⁰ Tähteyys saapui maahan diskursiivisena ilmiönä jo varhain. Kimmo Lainekin on päätellyt, että niin teatterinäyttelijöiden (Ida Aalberg), kansallissankareiden (Eugen Schauman) kuin urheilijoiden (Paavo Nurmi) ihailu ja arvostus loivat pohjaa tähtikulttuurille.⁴⁹¹ Sitä loivat myös varhaiset nimeltä tunnetut elokuvanäyttelijät ja heistä käydyt keskustelut. Kymmenluvulla suomalaiset ihailivat ja arvostivat esimerkiksi tanskalaista Valdemar Psilanderia ja Asta Niel-

⁴⁸⁶ Päätösasiakirja 12169, 6.6.1923. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁸⁷ ”Katkenneita kukkasia”, *Filmiäita* 12 (1923), 156.

⁴⁸⁸ Richard Dyer 1986, 5.

⁴⁸⁹ Leo Braudy 1997, 591 ja passim.

⁴⁹⁰ Suomalaisissa sanomalehdissä Lola Montezista keskusteltiin paljon 1800-luvun puolivälissä.

⁴⁹¹ Kimmo Laine 2009a, 246–250.

seniä.⁴⁹² Varsinaiset tähdet ja tähtikulttuuri saapuivat Suomeen Hollywood-elokuvien myötä kaksikymmentäluvun taitteessa. Tuolloin tähteydestä kehittyi nopeasti huomattava osa yhdysvaltalaisen elokuvien markkinointia ja julkisuuskuvaa.

Suomessa tähteys miellettiin ensisijassa amerikkalaiseksi ilmiöksi. Useimmiten juuri yhdysvaltalaisia näyttelijöitä nimitettiin tähdeksi, mitä vasten heidän eurooppalaiset kollegansa olivat näyttelijöitä. Näin oli toimittu jo autonomian vuosina.⁴⁹³ Toisaalta monet eurooppalaiset teatterimaailmasta tunnetut elokuvanäyttelijät olivat taiteilijoita, mitä tähdet eivät itsestään selvästi olleet. Mitä eurooppalaisiin elokuviin tulee, ammattilasinäyttelijät olivat katsojille tae näyttelemisen erinomaisuudesta.⁴⁹⁴ Huomattavaa kuitenkin on, että kaksikymmentäluvun taitteessa Hollywood-elokuvan tähdet saivat eurooppalaisia näyttelijöitä enemmän tilaa elokuvakeskusteluissa. Hyvä esimerkki tähteyden ja Hollywoodin samastamisesta on *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1919 julkaistu kuvakatsaus, jolla on otsikko ”Maailmankuuluja filminimiä”.⁴⁹⁵ Yhdentoista kuvan ja nimen kollaasi esittelee joukon näyttelijöitä: Enid Bennett, Lila Lee, Pauline Fredrick, Dorothy Dalton, Mabel Normand, Charles Chaplin, Douglas Fairbanks, Mrs Sidney Drew, Anna Luther ja Louise Glaume. Kaikki ”maailmankuulut” näyttelijät ovat tuttuja Hollywood-elokuvista, vaikka Bennett oli syntyjään australialainen ja Chaplin englantilainen.

Kaksikymmentäluvun alussa käsite ”tähti” oli vasta vakiintumassa, eikä kaikille ollut selvää, mitä sillä tarkoitettiin. Se, että jotakuta nimitettiin tähdeksi, ei vielä kerro paljon. Kuten Janet Staiger painottaa, hätiköityjen johtopäätösten sijaan varhaista tähtikulttuuria tutkittaessa tulee kysyä, näkivätkö aikalaiset tähtiä.⁴⁹⁶ Tähtijärjestelmän syntyä ja kehitystä analysoinut Richard deCordova on sillä kannalla, että ihmisiä esiintyi elokuvissa yli kymmenen vuoden ajan, ennen kuin katsojat ryhtyivät ajattelemaan, että he ovat näyttelijöitä. Vuosisadan taitteessa elokuva kiinnosti ihmisiä koneena, joka herättää kuvat eloon, eikä moni DeCordovan mukaan tiennyt, millainen rooli ihmisillä oli elokuvatuotannossa. Kaiken lisäksi elokuvat miellettiin varsin yleisesti halpahintaiseksi viihteeksi, mitä vasten näytteleminen oli taidetta, joka kuului teatteriin. DeCordovasta tähteyden synnyssä oli kyse elokuvanäyttelemistä koskevan tiedon tuottamisesta ja levittämisestä. Ensimmäinen merkittävä askel tähtien synnyssä oli elokuvissa esiintymisen mieltäminen näyttelemiseksi. Vasta tämän jälkeen elokuvanäyttelijän työtä saattoi arvostaa. DeCordovan mukaan ”valkokangaspersoonat” (*picture personality*) syntyivät vuoteen 1910 mennessä, jolloin katsojat alkoivat tunnistaa elokuvanäyttelijöitä. Yhtiöt olivat palkanneet näyttelijöitä ja käyttivät heitä toistuvasti elokuvissaan. Näyttelijöistä tuli vetonauloja, joilla moni yhtiö ryhtyi myymään elokuviaan. Keskeistä oli, että katsojat eivät tienneet paljon näiden näyttelijöiden ei-ammattillisesta elämästä. Valkokangaspersoonana on siis tähteyden varhainen muoto, välivaihe elokuvissa näyttelemisen ja varsinaisen tähteyden välillä. Tähtien syntyessä katsojien mielenkiinto siirtyi näyttelijöiden ammatillisesta identiteetistä heidän yksityiselämäänsä. DeCordova kiteyttää, että tähden erottaa valkokangaspersoonasta se, että katsojien mielenkiinto kohdistuu

⁴⁹² Outi Hupaniittu 2009, passim; Hannu Salmi 2002, 108.

⁴⁹³ Outi Hupaniittu 2009, 52.

⁴⁹⁴ Outi Hupaniittu 2010, 55.

⁴⁹⁵ ”Maailmankuuluja filminimiä”, *Suomen Kuvalehti* 37 (1919), 810–811.

⁴⁹⁶ Janet Staiger 1991, 10–11.

vähintään yhtä suurissa määrin näyttelijän yksityiselämään kuin tämän ammatilliseen identiteettiin ja näyttelemiseen. Tiiviisti esitettynä Yhdysvalloissa syntyi ensin käsitys elokuviissa näyttelemisestä. Tämän jälkeen katsojat alkoivat tunnistaa elokuvanäyttelijöitä eli valkokangaspersoonia. Lopulta julkisuus ohjasi ihailijoiden kiinnostusta yhä suuremmissa määrin valkokangaspersoonien yksityiselämään, mikä johti tähtien syttymiseen.⁴⁹⁷

Kaksikymmentäluvun taitteen suomalaista elokuvakulttuuria voi tarkastella Richard deCordovan mallin pohjalta. Autonomian ajan lopulla ihailtua Asta Nielsenä ja Valdemar Psilanderia voi pitää valkokangaspersoonina, koska heitä pidettiin erinomaisina näyttelijöinä ja heidän elokuviaan katsottiin innokkaasti, mutta katsojien kiinnostus ei juuri ulottunut heidän yksityiselämäänsä.⁴⁹⁸ Nielsenin ja Psilanderin rinnalla oli koko joukko muita valkokangaspersoonia, joiden nimiä käytettiin elokuvamainoksissa.

Mary Pickford – maailman parhaiten palkattu nainen

Mary Pickfordin kuva julkaistiin syksyllä 1919 *Suomen Kuvalehden* kannessa. ”Mary Pickford, maailman suosituimpia ja viehättävämpiä filminäyttelijättäriä”,⁴⁹⁹ kuvan ohessa lukee. Kuvassa, joka on otettu jonkin elokuvan kuvauksissa, Pickford kurkistaa hymyillen ovenraosta aivan kuin hän olisi astumassa lukijoiden tietoisuuteen. Kannelle ei ole vastinetta lehden sisäsivuilla. Tämä ei ole tavatonta, sillä lehti julkaisi paljon kuvia maailman tapahtumista ja ihmisistä, eikä kuviin aina liittynyt juttua. Voi myös olla, että kyseessä on mainos. On vaikea sanoa, kuinka hyvin aikalaiset tunsivat Pickfordin. Hänet oli nostettu esille *Biografilehdessä*/*Biografidningissä* jo vuonna 1915,⁵⁰⁰ muttei kovin näyttävästi. Kun Pickfordin kuva julkaistiin *Suomen Kuvalehden* kannessa, Arcraft Pictures Corporationin levittämät Pickfordin kokoillan elokuvat olivat vielä Suomessa tuntemattomia. Luultavasti maassa oli nähty Pickfordin vanhoja elokuvia, päätellen siitä, että vuonna 1921 hänen elokuviaan mainostettiin esitettävän ”ensi kerran moneen vuoteen”.⁵⁰¹ Vielä ennen kaksikymmentäluvun ensimmäisiä vuosia Pickford oli Suomessa valkokangaspersoonana, jonka yksityiselämästä ei paljon tiedetty, jos siitä oltiin edes kiinnostuneita.

Vuoden 1920 keväällä *Suomen Kuvalehti* julkaisi jälleen numeron, jonka kannessa Mary Pickford säteilee. Kyseessä on muotokuva, jossa näyttelijä poseeraa tummassa puvussa. Vaikka kuva on painettu lehden kanteen, siitä on erotettavissa Pickfordin omistuskirjoitus. Signeerattu kuva on amerikkalainen fanikuva. Kanteen on lisätty kuvateksti: ”Mary Pickford, maailman parhaiten palkattu nainen.”⁵⁰² Kuva ja teksti ohjasivat aikaisten mielenkiintoa suuremmissa määrin kohti näyttelijän yksityiselämää kuin aikaisempi Pickford-kansi, sillä muotokuva edustaa elokuvarooleja autenttisempaa minuita; kyseessä kuva Pickfordista, eikä Pickfordista roolihahmona. Tieto korkeasta palkasta oli varmasti omiaan herättämään Pickfordin yksityiselämää koskevia kysymyksiä. Omistuskirjoitus puolestaan konkretisoi Pickfor-

⁴⁹⁷ Richard deCordova 2001, passim.

⁴⁹⁸ ”Hon”, *Biografidning* 4 (1915), 5.

⁴⁹⁹ *Suomen Kuvalehti* 37 (1919), kansi.

⁵⁰⁰ ”Höga gagen för filmartister”, *Biografidning* 4 (1915), 13–14.

⁵⁰¹ Eldoradon mainos, *Ilta-lehti* 16.9.1921, 3.

⁵⁰² *Suomen Kuvalehti* 12 (1920), kansi.

din suosiota ja tunnettuutta. Toisin sanoin kansi esitteli Pickfordin ihailtuna yksityishenkilönä, mitä vastoin aikaisempi kansi esitteli hänet suosittuna näyttelijänä. Thora Holm, jolle tähti omisti kuvansa, haastatteli Pickfordia ja laati tästä jutun ruotsalaiselle *Filmjournalenille*. *Suomen Kuvalehti* julkaisi kyseisen tekstin, jossa Holm kuvaa käyntiään Pickfordin luona ja kertoo tämän kuuluisuudesta, menestyksestä ja yksityiselämästä.⁵⁰³ Teksti oli merkittävä Pickfordin suomalaisen tähtikuvan rakentumisen kannalta, sillä se ikään kuin vei lukijat hänen kotiinsa ja rohkaisi heitä kiinnostumaan näyttelijän yksityiselämästä.

Suomessa oli huomattu jo hyvän aikaa sitten, että elokuvien näyttelijät saavat työstään korkeaa palkkaa. Esimerkiksi Sarah Bernhardtin tiedettiin saaneen kuuden viikon elokuvatyöstä peräti 30 000 dollaria.⁵⁰⁴ Summa oli suuri, mutta kalpeni sen rinnalla mitä Hollywood-studiot maksoivat tähdilleen. Amerikkalaisten tyypillisimpänä ominaisuutena oli jo pitkään pidetty rahan palvontaa.⁵⁰⁵ Nyt ilmiö kytkeytyi elokuvatähdistä käytyyn keskusteluun. Thora Holm kertoo, että Mary Pickford

on läpikäynyt kaikki 'asteet', alkaen vaatimattomasta alusta, jolloin hän sai 5 dollaria päivältä aina nykyiseen kuulisuusasemaan ja miljoonan dollarin vuotuisiin tuloihin. Viime vuonna sai hän maksaa veroa lähes 200,000 dollaria, johon lisäksi tuli melkein yhtä paljon sotaveroa.⁵⁰⁶

Pickford ei ollut poikkeus. Vuonna 1918 *Suomen Kuvalehdessä* tiedotettiin Charles Chaplinin Mutual Film Corporationin kanssa tekemästä sopimuksesta, jonka nojalla koomikolle maksettiin 12 elokuvan valmistamisesta peräti 600 000 dollaria eli 4 800 000 sota-ajan markkaa.⁵⁰⁷ Vuonna 1919 lehdessä julkaistiin juttu, "Mitä filmitaiteilijat ansaitsevat", jonka nimettömänä esiintyvä laatija arvioi tähtitieteellisiä palkkoja seuraavalla tavalla:

Kuinka hämmästyttävän korkeat nämä filmikuninkaitten ja -kuningattarien palkkiot ovatkin, ei kuitenkaan ole vähääkään epäilystä siitä, etteivätkö he ansaitsisi vielä paljon enemmän, jos he olisivat oikeata liikeväkeä. Useimmat heistä saavat nimittäin itse asiassa, nykyaikaiselta liikekannalta katsoen, ehdottomasti aivan liian vähän palkkiota.⁵⁰⁸

Kirjoittaja havainnollistaa väitettään. Hän sanoo, että Pickford "esiintyy joka päivä 1000 näyttämöllä ja saisi saman taksan [kaksi äyriä per elokuvan esitys] mukaan 2,920,000 kruunua vuodessa vaivaisten 1,000,000 kruunun asemasta".⁵⁰⁹ Toimittaja päätyy toteamaan ironisesti, että "filmitähdet, joit-

⁵⁰³ Thora Holm, "Maailman parhaiten palkattu nainen. Kuvaus käynnistä maailmankuulun näyttelijätären luona", *Suomen Kuvalehti* 12 (1920), 290.

⁵⁰⁴ Outi Hupaniitti 2009, 58.

⁵⁰⁵ Keijo Virtanen 1988, 331.

⁵⁰⁶ Thora Holm, "Maailman parhaiten palkattu nainen. Kuvaus käynnistä maailmankuulun näyttelijätären luona", *Suomen Kuvalehti* 12 (1920), 290.

⁵⁰⁷ Charles Chaplin, "Kuinka aloitin näyttelijä-urani", *Suomen Kuvalehti* 51 (1918), 713.

⁵⁰⁸ "Mitä filmitaiteilijat ansaitsevat", *Suomen Kuvalehti* 37 (1919), 814.

⁵⁰⁹ Ibid.

ten nimi on melkein jokaisilla huulilla, eivät liikekannalta katsoen saa suinkaan liikaa suuria palkkoja, pikemminkin päinvastoin”.⁵¹⁰

Hollywood-tähtien palkoille ei näyttänyt olevan minkäänlaista kattoa. Ilmiö allistutti aikalaisia ja siitä keskusteltiin paljon:

Kukapa ei olisi kuullut kerrottavan niistä satumaisista palkkioista, joita amerikkalaiset filmitähdet saavat työstään. Menneiden aikojen suuret taiteilijat, jotka matkustivat maasta maahan ja joita kaikkialla juhlittiin miltei puolijumalina, eivät varmasti voineet uneksiakaan sellaisista palkkioista, jollaisia nykyajan kuuluisat filminäyttelijät ja -näyttelijättäret saavat.⁵¹¹

Lehtijutun anonyymi kirjoittaja veikkaa suurituloisimpien näyttelijöiden joukkoon kuuluvan Charles Chaplinin ja Mary Pickfordin ohella Douglas Fairbanksin ja William S. Hartin. Hän mainitsee, että vuosina 1920 ja 1921 Hart ”aikoo valmistaa 9 uutta filmiä, joista hän tulee saamaan yhteensä 2,225,000 dollaria (yli 55 milj. markkaa)”.⁵¹² Chaplinille kahdestatoista elokuvasta maksetut 600 000 dollaria näyttivät nyt pieneltä tähtipalkalta. Jutun kirjoittaja kertoo, että Yhdysvalloissa jopa toisen luokan näyttelijät tienaaavat viikossa sellaiset 750 dollaria.⁵¹³ Lisäksi hän arvelee, ”etteivät amerikkalaisen filmimaailman ’tähtipalkat’ vielääkään ole kohonneet huippuunsa”.⁵¹⁴ Yhdysvallat tiedettiin suunnattomien rikkauksien maaksi ja lukijoista saattoi näyttää siltä, että Hollywoodissa vuoltiin kultaa puukoilla. Tähtipalkat todistivat amerikkalaisen menestysunelman todeksi, mutta toisaalta ne loukkasivat puritaanista rahan kunnioitusta.⁵¹⁵

Tiedot suurista palkoista siirsivät keskustelujen painopistettä näyttelijöiden ammatista näiden yksityiselämään. Lehtijutut rohkaisivat kysymään, mitä näyttelijät tekevät suunnattomilla rahamäärillä ja millaista heidän yksityiselämänsä on. Tässä mielessä palkkakeskustelut olivat siltä, jota pitkin ihailijoiden kiinnostus siirtyi näyttelijöiden ammatillisesta identiteetistä heidän yksityiselämäänsä. Tämä muutti elokuvia ympäröivää julkisuutta. Kun näyttelijöiden yksityiselämälle löytyi kiinnostusta, sillä alkoi olla myyntiarvoa. Pian maassa julkaistiin paljon lehtijuttuja näyttelijöiden yksityiselämästä ja sen alaan kuuluvista asioista. Esimerkiksi *Maailmassa* julkaistiin teksti, jossa anonyymi toimittaja kertoo uuteen avioliittoon astuneen Mary Pickfordin ja tämän aviopuolison Douglas Fairbanksin talosta:

Se on vuorenrinteellä Kalifornian ihanassa ilmanalassa. Talon edustalla on laaja nurmikko, joka laskeutuu järveen; tämän rannassa on heidän ajanmukainen uintimajansa, pukuhuoneineen, suihkekylpyineen ja lämminvesi-altaineen. Maryn makuuhuoneessa on tummanvihreä kalusto ja katinnauriin väriset seinäverhot. Makuuhuoneen vieressä on pukuhuone ja kylpyhuone sekä pahimman hellesään ai-

⁵¹⁰ Ibid.

⁵¹¹ ”Filmitähtien kultainen vaara Muutamia yllättäviä tietoja Amerikan kinotaiteilijain tuloista”, *Suomen Kuvalehti* 18 (1920), 422.

⁵¹² Ibid.

⁵¹³ Ibid., 422–423.

⁵¹⁴ Ibid., 423.

⁵¹⁵ David Robinson 1988, 195.

kana käytettäväksi nukkumakuisti. Maryn pukupöydällä ovat kaikki kojeet puhdasta kultaa, hänen miehensä lahjana.⁵¹⁶

Kirjoitus liittää glamourin ja ylellisen yksityiselämän osaksi Hollywood-tähteyttä. Kyseessä on seikka, joka erottaa ajan yhdysvaltalaisia tähtiä eurooppalaisista näyttelijöistä, viimeksi mainittujen kohdalla kun ei voitu puhua suurista ansioista tai rikkauksien täyteisestä elämäntavasta.

Ihmisenä tavanomainen ja ainutlaatuinen

Kaksikymmentäluvun alussa keskustelu Hollywood-tähtien yksityiselämästä syrjäytti suurten tulojen hämmästyksen. Huomio alkoi kohdistua tähtien elämäntapoihin, persoonallisuuteen ja erinäisiin edesottamuksiin. Tähtikuvat, kuten John Ellis on todennut, ovat väistämättä epätäydellisiä ja epäyhtenäisiä.⁵¹⁷ Tähtikuvia täydentääkseen ihailijat alkoivat katsoa tähtien uusi elokuvia ja lukea heistä kirjoitettuja uusia lehtijuttuja, jotka kaikki lupasivat uutta tietoa tähdistä. Mary Pickfordin tähtikuva oli ristiriitainen. Muiden Hollywood-tähtien tavoin hänen väitettiin olevan samanaikaisesti sekä tavanomainen että ainutlaatuinen. Thora Holm kertoo yllättyneensä tähden tavatesaan:

nähdessään koko maailman suosiman Mary Pickfordin joutuu melkein hämilleen. Ei siksi, että neiti Pickford näyttäisi maailmankuululta filmitähdeltä, vaan päinvastoin, koska hän ei yhtään näytä sellaiselta – Niin, sanoo hänen äitinsä nähdessään minun hämmästykseni, olisitteko voinut kuvitella, että hän on näin pieni ja yksinkertainen?⁵¹⁸

Miljoonien ihmisten ihailema tähti oli pohjimmiltaan tavallinen nuori nainen. Lukijat, jotka ehkä kokivat itsensä pieniksi ja yksinkertaisiksi, saattoivat ajatella olevansa tässä mielessä Pickfordin kaltaisia. Silti Pickford oli ainutlaatuinen, jotain aivan muuta kuin hänen ihailijansa:

Ikmeellisintä hänessä ovat ehkä hiukset. Ne ovat kullanväriset; eivät liian vaaleat eivätkö myöskään liian punaiset. Niillä on ihmeellinen väri, jollaista vain hyvin harvoin näkee, ja kun hänen ruskeat, kauniit silmänsä sitten katsovat niiden alta, niin ymmärtää hyvin, kuinka hän valloittaa sydämiä. Hänellä on hieno, puhdas iho ja hento, miltei lapsekas vartalo – kuin kaksitoistavuotiaalla. Eipä ihme, että hän niin hyvin voi esittää niitä lasten osia, joissa hän toisinaan esiintyy.⁵¹⁹

Tällaiset ainutlaatuiset piirteet erottivat tähden sekä muista tähdistä että hänen ihailijoistaan. Richard Dyer on sitä mieltä, että tähtikuvat ovat tällaisia tavanomaisuuden ja ainutlaatuisuuden kohtauspintoja,⁵²⁰ aivan kuten Holm erittelee. Se, että ihailijoiden ja tähtien välillä oli sekä samankaltaisuuksia

⁵¹⁶ ”Maailmalla kerrotaan”, *Maailma* marraskuu (1921), 444.

⁵¹⁷ Teoksessa Martti Lahti 1994, 200–201.

⁵¹⁸ Thora Holm, ”Maailman parhaiten palkattu nainen. Kuvaus käynnistä maailmankuulun näyttelijätären luona”, *Suomen Kuvalehti* 12 (1920), 290.

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Richard Dyer 1979, 43.

että eroja, mahdollisti monia erilaisia samastumisen muotoja, mikä osaltaan selittää tähtien lumoaavuutta.⁵²¹

Thora Holmin kirjoittama lehtijuttu tarjosi lukijoille, Jon Burrowsin sanoja lainaten, ”autenttisen persoonallisuuden”⁵²² kokemuksen. Vielä autonomian ajan lopulla elokuvanäyttelijöistä julkisuuteen annetut tiedot keskittyivät ensisijassa heidän ammatilliseen eksistenssiin, näyttelijäkykyihin ja suosioon.⁵²³ Holm ei kertonut vain Pickfordin urakehityksestä ja kuuluisuudesta, vaan myös tähden haaveista. Lukijat saivat tietää, että Pickford esiintyi teatterilavoilla jo 5-vuotiaana. 15-vuotiaana hän päätyi elokuva-alalle ja D. W. Griffith ”teki” hänestä tähden. Pian Pickford alkoi saada tuhansia ihailijakirjettä viikossa, joiden lisäksi hänelle sateli naimatarjouksia. Lisäksi Holm kertoi, että Pickford haaveilei matkasta Eurooppaan, koska hän sai sieltä niin paljon ihailijakirjeitä.⁵²⁴

Säröjä Pickfordin tähtikuvassa

Mary Pickfordin tähtikuva rakentui Amerikasta maahantuotujen elokuvien ja oheismateriaalien varaan, joihin maassa käydyt keskustelut kytkeytyivät. Ulkomailta oli jo pitkään tuotu elokuvien mainontaan sopivaa aineistoa, esimerkiksi julisteita ja valokuvia, minkä lisäksi ulkomaisissa lehdissä julkaistuja elokuvajuttuja oli julkaistu sellaisenaan ja muokattuina.⁵²⁵ Keskusteluissa korostuivat Pickfordin lapsenomaisuus, mutta myös sen kanssa ristiriidassa olevat piirteet, kuten naisellisuus, menestys ja suuret tulot. Eniten painoivat lapsenomaisuus ja hyväsydämyisyys, mistä johtuen tähteä voitiin nimittää jopa ”nukeksi”.⁵²⁶ Näin ollen Pickfordin saattoi mieltää Gaylyn Studlarin sanoin ”lapsi-naiseksi”.⁵²⁷ *Filmiäitassa* julkaistiin korukielinen kirjoitus, joka ei kerro Pickfordista mitään uutta, mutta kuvastaa luultavasti monen ihailijan tunteita:

Kuka ei tuntisi tuota hurmaavaa hymyä, noita säteileviä silmiä ja tuota pehmoista, ihanaa hiusten paljoutta, joka ympäröi mitä somimmat kasvot ja runsaana ryöppynä tulvii pitkin sievästi taaksepäin taivutettua niskaa? Kaikki tämä ei voi kuulua kenellekään muulle kuin *Mary Pickfordille*, maailman valloittajalle. Amerikan tähtitaivaalla on lukemattomia erisuuruisia tähtiä, jotka pilkahtelevat ja säteilevät, jopa kenties häikäisevät ja ihastuttavat. Mutta aurinkona niiden kaikkien joukossa on Mary Pickford, aurinkona, josta kaikki muut saavat valonsa ja joka ei ainoastaan valaise, vaan myöskin luo meihin lämpöä, aina sieluumme saakka. Hänen näyttelemisessään on jotain, joka tunkeutuu syvemmälle kuin vain silmien kudoskalvoon. Ja sen aiheuttaa juuri se hyvyys, lämpö, sydämellisyys, joka on ominaista hänen taiteelleen. Hän ei tahdo ainoastaan olla miellyttävä, hän tah-

⁵²¹ Jackie Stacey 1998, 171.

⁵²² Jonathan Burrows 2001, 32.

⁵²³ Outi Hupaniitti 2009, 69.

⁵²⁴ Thora Holm, ”Maailman parhaiten palkattu nainen. Kuvaus käynnistä maailmankuulun näyttelijätären luona.”, *Suomen Kuvalehti* 12 (1920), 290. Ehkä moni toivoi, että tähti vierailisi Suomessa.

⁵²⁵ Hannu Salmi 2002, 143; Outi Hupaniitti 2009, 51.

⁵²⁶ ”Kaksi kaunista ihmistä: Suomen Kuvalehden Pariisin kirjeenvaihtaja haastatellut Douglas Fairbanksia ja Mary Pickfordia”. *Suomen Kuvalehti* 21 (1924), 667.

⁵²⁷ Gaylyn Studlar 2002, 350.

too antaa muillekin jotain oman olentonsa onnesta ja ruhtinaallisesti hän siroittelee verrattomien lahjojensa antimia ympärilleen.⁵²⁸

Nähtävästi aikalaisia viehättivät Pickfordin näyttelijänsyörien ohella tähden kauneus, herkkyytys ja sydämellisyys. Jutun ilmestymisen aikoihin Suomessa puhuttiin maahantuoduista Pickfordin kokoillan elokuvista.⁵²⁹ Teoksia olikin odotettu, olihan tähdestä kirjoitettu paljon. Elokuviin verrattuina kuvat ja lehtijutut olivat tähtien ihailijoille vain heikkoja korvikkeita. Ne olivat kuitenkin merkittäviä teosten vastaanoton kannalta, koska ne synnyttivät odotuksia.

”Meillä tulee pian olemaan mieluisa nautinto saada nähdä Mary Pickford kotimaisilla filminäyttämöillämme eräässä hänen kaikkein viimeisimmistä esityksistään”,⁵³⁰ *Filmiain* anonyymi toimittaja lupaa viitaten elokuvaan *Aarniometsäromaani* (*A Romance of the Redwoods*). Väite on harhaanjohtava, sillä elokuva tuli Yhdysvalloissa ensi-iltaan jo vuonna 1917. Vuonna 1921 se oli vanha teos, Pickford kun oli teoksen valmistuttua ehtinyt esiintyä liki kahdessakymmenessä elokuvassa. Kyseessä on jälleen yksi esimerkki ensiluokkaisten Hollywood-elokuvien saapumisesta Suomeen pitkällä viiveellä ja maan elokuvakulttuurin jälkijättöisyydestä. Esimerkki osoittaa myös sen, etteivät kaikki tienneet, että monet elokuvateattereissa esitetyt yhdysvaltalaiset elokuvat olivat vanhoja. Monet lehtijutut pikemminkin uskoittelivat, että suomalainen elokuvakenttä oli ajan tasalla.

Aarniometsäromaani, jossa Mary Pickford näyttelee urheaa hyväsydämisistä orporyttöä, vastaa hänen tähtikuvansa synnyttämiä odotuksia. ”Kukapa olisi paremmin omiansa kuin Mary Pickford, tuo ihana korukasvi, esittämään viattoman luonnonlapsen osaa?”⁵³¹ *Filmiain* nimettä esiintyvä toimittaja kysyy retorisesti. Pian suomalaiset pääsivät tutustumaan Pickfordin elokuvaan *Stella Maris* (1918), mutta se oli vaikeammin sulatettavissa. *Filmiain* anonyymi arvostelija on sillä kannalla, että *Stella Maris* on hyvä elokuva, mutta ”[l]iioiteltu toiminta, joka päättyy niin verisesti, osoittaa [...] arvosteluvyyn puutetta; olisi voinut odottaa parempaa makua vaikutinten valinnassa kappaleessa, jossa lapsen viattomuus ja lapsen kärsimys näyttelevät niin tärkeitä osaa”.⁵³² Tämä oli kovaa kritiikkiä. Elokuvasa Pickfordilla on kaksoisrooli. Hän näyttelee kaunistalvaantunutta tyttöä, jonka nimi on Stella Maris. Tyttö elää lavastettua elämää, sillä hänen vanhempansa suojelevat häntä kaikin keinoin pahalta maailmalta. Pickfordin toinen rooli elokuvassa on ensimmäisen vastakohta. Orpokodista vapautuva Unity Blake on kovan onnen kasvatti, joka ei ole sen enempää kaunis kuin onnellinen. Kevin Brownlowin mielestä oli ennennäkemättömän rohkeaa, että maailman kaunein tähti näytteli ruman henkilöahmon roolin.⁵³³ Elokuvasa Pickfordin näytteleminen on kauttaaltaan korkeatasoista, mutta *Filmiain* arvostelija on sillä kannalla, että tarina on ongelmallinen. Se huipentuu kohtauksessa, jossa Blake ampuu entisen emäntänsä. Hän tekee tämän kostaakseen kokemansa vääryydet ja raivatakseen naisen kahden rakastavaisen tieltä. Entisen emäntänsä tapettuaan Blake tekee itsemurhan. ”Kun Johnin puoliso paatu-

⁵²⁸ ”Mary Pickford”, *Filmiain* 2 (1921), 18.

⁵²⁹ ”Amerikkalainen taidefilmi Suomeen”, *Filmiain* 1 (1921), 16.

⁵³⁰ ”Mary Pickford”, *Filmiain* 2 (1921), 18.

⁵³¹ Ibid.

⁵³² ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiain* 4 (1921), 55.

⁵³³ Kevin Brownlow 1999, 145.

neena palaa vankilasta ampuu Unity hänet sekä päättää senjälkeen itse elonsa päivät”,⁵³⁴ nimettä esiintyvä toimittaja esittelee kohtauksen *Filmiaitassa*. ”Kun sitten Stella Maris on toipunut halvauksestaan, on esteet molempien nuorten onnelle poistettu”, hän jatkaa elokuvan rakastavaisiin viitaten. Loppu on onnellinen, mutta onnen hintana on kahden ihmisen henki, kuten Brownlow on kiteyttänyt.⁵³⁵

Selvästi *Filmiaitaan* kirjoittanut toimittaja koki *Stella Marisin* ampumiskohtauksen vastenmieliseksi.⁵³⁶ Arvostelua voi pitää aikalaisvastaanoton epäsuorana heijastumana. Kyseessä on sanoiksi puettu vastaanottokokemus, jolla kirjoittaja pyrki vaikuttamaan ihmisten tunteihin. On luultavaa, että moni jakoi arvostelijan käsityksen. Elokuvan loppu on puistattava, koska se on julma, eikä vastaa Mary Pickfordin tähtikuvan synnyttämiä odotuksia. Unity Balke ei ole se Pickford, jonka näkemisestä katsojat maksoivat. Pickfordin samassa elokuvassa näyttelemä Stella Maris on toista maata:

Stella Maris’en suloinen suloinen olento on niin liikuttava valoisassa rakastettavuudessaan, että katsoja ihastuu ja unohtaa sekä arvostelun että moitteet. Tuo pieni auringonsäde, joka on kotoisin valon ja onnen alkulähteestä omaa sellaisen tenhon, ettemme sitä unohda.⁵³⁷

Myös *Tohtori Jekyll’in ja Mr Hyden salaisuus* päättyy karmaisevasti. Toisin kuin *Stella Maris*, varsin arvostetun romaanin adaptaatio oli arvostelumenestys. Elokuvassa kaksoisroolin näyttelevä John Barrymore oli kaksikymmentäluvun alun Suomessa verrattain huonosti tunnettu näyttelijä, mistä johtuen teos ei rikkonut hänen tähtikuvaansa vastaan. Toisekseen kyseessä on hyvin mielikuvituksellinen elokuva, jossa ei ole yhtä vahvaa arkista ulottuvuutta kuin elokuvassa *Stella Maris*.⁵³⁸ Näyttää siltä, Pickford-elokuvan realismissa ja tapahtumien tunnistettavuudessa oli jotakin, mikä häiritsi *Filmiaitan* toimittajaa ja oletettavasti monia muitakin aikalaisia. Ehkä *Stella Maris* toi aikalaisten mieliin vuoden 1918 tapahtumat. Ainakin sisällissodan ja elokuvan välillä on konkreettinen yhteys. Unity Blake on nimittäin työväenluokkainen hahmo, joka turvautuu väkivaltaan noustessaan ylempiluokkaista henkilöä vastaan. Juha Siltalan mukaan valkoinen puoli vihasi tällaisia naisia aivan erityisesti.⁵³⁹ Hän kertoo, että punaisia naisia pidettiin sala-ampujina, mikä johti Tampereella kieltoon käyttää käsipuuhkaa.⁵⁴⁰ Koska Blake ampuu uhria vaatteisiinsa kätkemälläään aseella, Blaken saattoi tulkita olevan moraaliton punainen nainen. Luultavasti *Stella Maris* toi aikalaisten mieliin ahdistavia muistoja, minkä täytyi olla epämieluisia yllätys, sillä Pickfordin tähtikuva lupasi päinvastaisesti herttaista ajanvietettä. Ehkä *Filmiaitan* arvostelijaa häiritsi aivan erityisesti se, että tappamista seuraa onnellinen loppu, vuoden 1918 tapahtumien seuraukset kun olivat kaikkea muuta kuin onnellisia.

⁵³⁴ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 4 (1921), 55.

⁵³⁵ Kevin Brownlow 1999, 144.

⁵³⁶ Katso Jaakko Seppälä 2010b, 168–178.

⁵³⁷ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 4 (1921), 55.

⁵³⁸ Elokuvassa *Katkenneita kukkasia* (*Broken Blossoms*, 1919), jota myös paheksuttiin, on vastaavanlainen arkinen ulottuvuus.

⁵³⁹ Juha Siltala 2009, 433–460.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, 438.

Pian Suomeen tuotiin lisää Mary Pickfordin tähdittämiä elokuvia. Ne vahvistivat hänen tähtikuvansa rakastettavia puolia, eikä *Stella Marisista* enää keskusteltu. Yksi maahantuoduista elokuvista oli *Pieni rikas tyttö-parka* (*Poor Little Rich Girl*, 1917). Se innoitti nimimerkkiä ”Pick Landwart” käyttävän *Filmrevyn* lukijan kirjoittamaan Pickfordista runon, jossa silmiin pistää lapsi-korostus ja itsenäisyys, mutta myös poikamaisuus:

EN STACKARS, LITEN RIK FLICKA.

En stackars flicka, rik av överflöd
och lyx; ett älskligt barn, man ständigt agar,
i ensamhet tillbringar sina dagar,
och längtar efter lyckan, livets glöd.
I dans, i takt till gubbens positiv,
hon är sig själv; hon gör som hon behagar.
Nu gälla endast hennes agna lagar
i dansens sväng, i elvaårigt liv.
I strid med pojkar, glädjestunder bliva.
Ur rikedomens enslighet hon flyr,
till pojke klädd, hon söker äventyr.
Det Mary Pickford var, vi sågo giva
Gwendolyns liv ett barnsligt skämskt behag;
en skymt av hennes vackra anletsdrag.

Pick Landwart.⁵⁴¹

Runon ohessa on lukijan piirtämä Pickfordin kuva. Runo ja piirustus osoittavat, että tähdet sitoivat elokuvissa käyviä aikalaiset elokuvaan myös niinä hetkinä, joina he eivät olleet elokuvateattereissa.⁵⁴² Kodeissaan he saattoivat piirustaa ja runoilla tähtien innoittamina.

Tähtien ihailua ja tähteydestä haaveilua

Filmiaitta ja *Filmrevyn* julkaisivat paljon tähtien kuvia ja heitä käsitteleviä lehtijuttuja. Lisäksi lehdet tarjosivat palstat lukijoidensa elokuvakeskusteluille. Tähtien kuvia ja heitä käsitteleviä kirjoituksia julkaistiin myös muissa aikakauslehdissä, toisinaan päivälehdissäkin. Ihailijakulttuuri rakentui elokuva-alan ja katsojien välisestä dialogista. Tähteyttä tuotettiin ja levitettiin kaupallisia tarkoituksia silmällä pitäen, mutta kuten Katheryn Fuller painottaa, katsojat ottivat materiaalin omakseen: he kävivät elokuvissa, lukivat tähtiä käsitteleviä lehtijuttuja ja levittivät juoruja niistä kiinnostuneille tuttavilleen, mikä synnytti todella populaarin elokuvakulttuurin.⁵⁴³ *Filmiaitan* ja *Filmrevyn* lukijoiden keskusteluille varaamat palstat täyttyivät nopeasti Hollywood-tähtiä koskevista kysymyksistä ja vastauksista. ”Onko John Barrymore esiintynyt muissakin filmiosissa kuin Tri Jekyll’in ja Mr Hyde’in osissa?”⁵⁴⁴ utelee ”Mr. Hyde”. ”Onko Geraldine Farrar naimisissa ja jos on, kenen kans-

⁵⁴¹ ”Pick Landwart”, ”En stackars, liten rik flicka”, *Filmrevyn* 7 (1922), 128.

⁵⁴² Richard deCordova 2001, 99, 114.

⁵⁴³ Katheryn H. Fuller 1996, 115.

⁵⁴⁴ ”Mr Hyde”, ”Onko John Barrymore...” *Filmiaitta* 4 (1921), 60.

sa?”⁵⁴⁵ tiedustele ”T:ri X”. ”Mies, joka oli Mary Pickfordin vastaanäyttelijänä filmissä ’Aarniometsän tarina’, oli *Elliot Dexter*. Hän on esiintynyt myöskin filmissä ’Tässä vaimoni, pitäkää hyvänänne.’ Läheisimmässä tulevaisuudessa näyttelee hän hurmaavan Katherine Mc Donaldin kanssa eräässä suuressa filmissä, joka toistaiseksi vielä on nimetön”,⁵⁴⁶ ”Connaisseur” tietää. ”Vet någon Milton Sills’ adress och var man kan få köpa hans fotografi?”⁵⁴⁷ kysyy ”Jäntan Filippa”. ”Äro Doug och Mary ännu i Paris?”⁵⁴⁸, ”Shimmy” haluaa selvittää. Kysymyksiä ja vastauksia riitti joka numeroon. Se, että keskustelut käynnistyivät heti kun lehdet tarjosivat niille areenat, puoltaa käsitystä, että ihailijakulttuuri juontaa niin 1800-luvun julkisuuskulttuurista, autonomian ajan elokuvakulttuurista kuin teatterinäyttelijöiden, urheilijoiden sekä kansallissankarien ihailusta.

Ihailijakulttuuri ei istunut ongelmitta suomalaiseen elokuvakulttuuriin, halusivathan elokuvalehtien toimittajat paikantaa uuden mediumin lähemmäs kanonisoituja taiteita. Tähtien ihailussa ja heidän yksityiselämään kuuluvista asioista keskustelemissa oli pikemminkin kyse ajanvietteestä. Kun lukijoiden keskustelu elokuvatähdistä alkoi, *Filmiaitan* toimitus ilmoitti hukuvansa julkaistavaksi lähetettyihin teksteihin.⁵⁴⁹ Vuonna 1922 palsta lakautettiin ”tilanpuutteen” takia, mutta väliaikaisesti. Sen sijaan *Filmrevynin* toimituskunta nosti kissan pöydälle ja ilmoitti, ettei lukijoiden tähtikeskustelu ole linjassa lehden ajaman elokuvapolitiikan kanssa:

Äranda filmvänner.

Må det tillåtas red. att komma fram med en liten bön till alla frågande filmvänner: gören denna avdelning litet med omväxlande! Kan det icke småningom vara nog med att fråga efter Asta Nielsens adress eller Harry Liedtkes eventuella fruar? Kunde vi icke fråga om saker, som kunna påräkna allmänt intresse, kunna vi icke visa, att vi hysa en *djupare* förståelse för filmkonsten än blott en om än aldrig så allvarligt menad stjärnkult?

Alla frågare, som bedja om dens och dens porträtt i Filmrevyn bedjas ge sig till tåls; de komma nog alla i tur och ordning. – *Fackman* klandrar oss för det vi införa svaren i ”stympat” skick. Vi undra vilken min *Fackman* skulle göra om vi införde tio nästan lika lydande svar på samma fråga efter varann. Skulle vi göra *Fackman* till viljes, så vore nog revyn fylld från pärm till pärm med svar av den märkvärdigaste beskaffenhet. Denna avdelning behöver ock en omredigering och vi tro icke, att filmvännerna förmena oss rättigheten att även få hysa omtanke om, att ett icke över hövan stort utrymme inkräktas av filmvännernas tankeutbyte.

Så nödgas vi än en gång meddela, att frågor o svar, som *icke* skrivits på skilda lappar, ej kunna införas.⁵⁵⁰

⁵⁴⁵ ”T:ri X”, ”Onko Geraldine Farrar...” *Filmiaitta* 6 (1921), 92.

⁵⁴⁶ ”Connaisseur”, ”Mies, joka oli”, *Filmiaitta* Joulunumero (1921), 146.

⁵⁴⁷ ”Jäntan Filippa”, ”Vet någon Milton Sills...”, *Filmrevyn* 1 (1922), 17.

⁵⁴⁸ ”Shimmy”, ”Äro Doug och Mary...” *Filmrevyn* 3 (1922), 57.

⁵⁴⁹ ”Filmiystävien keskustelua”, *Filmiaitta* 7 (1921), 109.

⁵⁵⁰ ”Filmvänner emellan”, *Filmrevyn* 4 (1922), 80.

Tällaisista vastatoimista huolimatta tähtikeskustelu ei lakannut, mikä osoitti, että tähtien ihailusta oli tullut pysyvä osa suomalaista elokuvakulttuuria. Paradoksaalisesti elokuvalehdet ylläpitivät lukijoidensa tähtikiinnostusta julkaisemalla tähtien kuvia ja heitä käsitteleviä lehtijuttuja. Käytäntö selittyy sillä, että se lisäsi lehtien myyntiä.⁵⁵¹

Elokuvalehtien kärkkäimmät toimittajat olivat sillä kannalla, että tähtien ihailu oli pelkkää amerikkalaista hapatusta. Hyvä esimerkki tästä on *Filmiaitassa* julkaistu lehtijuttu ”Tähtipalvonnan haitallisuus filmitaiteessa”.⁵⁵² Nimettä esiintyvä toimittaja on sitä mieltä, ettei tähdille ole sijaa taide-elokuvissa:

Viime aikoina on ollut havaittavissa kasvavaa etenkin Yhdysvalloissa vallalle päässeän tähtipalvonnan vastustusta. Onhan tunnettu asia, että amerikkalaisia filmejä miltei yksinomaan on ylläpitänyt vain joku kuuluisa ”filmitähti”, joka saa siitä huikean palkkion ja joka yksinään on filmin päätekijänä, samalla kun sen sisältö muussa suhteessa kokonaan laiminlyödään.⁵⁵³

Roland af Hällström puolestaan muistelee elokuvakirjassaan, että ”tähtisysteemin tuomat monet haitat olivat ilmeisiä ja vahingollisia”.⁵⁵⁴ Tähteys ei ollut vahingollista vain elokuvan taiteellisuuden kannalta. ”Filmin antamat esikuvat vaikuttavat yhtäläistävästi, sen kansainväliset tyypit luovat kaltaisiaan kaikkialle ja tämä kaikille tarkoitettu henkinen ravinto totuttaa kansat samantapaisiin elintapoihin ohentaen niiden välisiä muureja, hitaasti kylläkin, mutta varmasti”,⁵⁵⁵ *Filmiaitan* anonyymi toimittaja väittää. Tässä tulee muistaa, että lehden toimittajista ensiluokkaiset kansalliset elokuvat lisäsivät erimaalaisten ihmisten keskinäistä kunnioitusta. Tähdet sen sijaan tasapaistivat kansoja ja uhkasivat siten eri kulttuureja, toimittajat näyttävät ajatelleen. He kohdistivat kritiikkinsä studiojärjestelmän ohella niihin katsojiin, jotka maksoivat tähtien näkemisestä, välittämättä siitä, että monet elokuvat olivat esteettisesti heikkotasoisia.

Tähtien saattoi ajatella olevan arvokkaiden elokuva-aiheiden ja korkealuokkaisen toteutuksen epätydyttäviä korvikkeita. *Filmiaitan* nimettömäksi jättäytynyt toimittaja päätyikin väittämään, että tähteys on

epäkohta, joka johtuu osaksi siitä, ettei amerikkalainen kirjallisuus ole kyennyt tarjoamaan filmiaiheita ja ettei amerikkalainen filmitaide sitä paitsi ole osoittanut tarpeellista mukautumiskykyä eikä joustavuutta voidakseen käyttää hyväkseen toisten maiden kirjallisuutta.⁵⁵⁶

Väite osoittaa, että tähtien ihailu vaikeutti taide-elokuvien arvonnostoa, johon toimittajat olivat ryhtyneet, koska se innoitti aikalaiset katsomaan tavanomaisia ja jopa huonoja elokuvia, joista olisi pitänyt päästä eroon. Kehitys kulki väärään suuntaan: ”jos filmitaide jatkuvasti kehittyy ’tähtipalvonnan’ mer-

⁵⁵¹ Katso Pekka Tarkka 1980, 140.

⁵⁵² ”Tähtipalvonnan haitallisuus filmitaiteessa”, *Filmiaitta* 3 (1921), 44.

⁵⁵³ *Ibid.*, 44.

⁵⁵⁴ Roland af Hällström, *Filmi – aikamme kuva* (Jyväskylä & Helsinki: K. J. Gummerus osakeyhtiö, 1936), 112.

⁵⁵⁵ ”Propagandafilmeistä”, *Filmiaitta* 12 (1925), 225.

⁵⁵⁶ ”Tähtipalvonnan haitallisuus filmitaiteessa”, *Filmiaitta* 3 (1921), 44.

keissä, on pelättävissä että se arveluttavassa määrässä lähentelee kabarettia tai sirkusta.”⁵⁵⁷ Vaikka monet tähtielokuvat olivat ensiluokkaisia elokuvia, läheskään kaikki eivät olleet. Hollywoodissa monet tähdet olivat kymmenluvun lopulla näreissään, sillä he kokivat joutuvansa esiintymään keskinkertaisissa teoksissa, ne kun pystyttiin myymään heidän nimillään, vaikkei elokuvilla ollut muita arvoja. Tämän seurauksena moni tähti irtautui suurista yhtiöistä ja perusti oman tuotantoyhtiönsä.⁵⁵⁸ Kehitys pakotti studiot panostamaan aiempaa enemmän tähtielokuviin. Luultavasti *Filmiaitan* toimittajan kritiikki kohdistui ennen kaikkea tällaisiin vanhempiin tähtielokuviin, joita Suomeen vielä tuotiin.

Lukijat pyysivät elokuva-lehtiä julkaisemaan aina vain lisää suosittujen tähtien kuvia.⁵⁵⁹ Kohta lehtikuvat eivät enää riittäneet, koska monet ihailijat halusivat niin lähelle tähtiä kuin mahdollista. ”Saako täällä Suomessa mistään ostaa filminäyttelijäin kuvia?”⁵⁶⁰ Kyllä sai, maahan nimittäin avattiin Korttikeskus, joka erikoistui myymään tähtiä esittäviä postikortteja. Postikorteissa on parempi kuvanlaatu kuin lehtien sivuilla julkaistuissa, mistä johtuen tähti on niissä konkreettisemmin läsnä. Tähtipostikorttien omistamiseen liittyvistä merkityksistä kertoo Eero Pentin runollinen kirjoitus, joka julkaistiin *Filmiaitassa*:

Illan hämäryys verhoaa huoneeni. – Olen yksin. Mutta Yksinäisyyden ystävä en ole, siksi kaipaen seuraa. Otan esille tähtikuva-albumini, jossa on noin pari sataa kuvaa. Nyt tiedän itselläni olevan seuraa. Katsellessani tähtivalokuviani tunnen kuinka yksinäisyys katoa luotani. Olen siirtynyt vähitellen tähtimaailmaan – filmitähtien pariin. Jokainen kuva haastaa minulle omalla tavallaan ja tuo muiston eletystä hetkestä filmitaiteen pyhätössä. Silmieni ohi kulkevat monet kauniit filmit, joissa katselemani tähti on taiteellaan loistanut. Jokaiselle teistä, te lukemattomat, ihanat tähdet, tahtoisin minä laulaa ylistyslaulun! Katseltuani läpi kaikki tähtikuvani, toivotin heille ”hyvää yötä”. Vielä levolla ollessani ajattelin, miten ihanaa on omistaa filmitähtien kuvia, jotka tuottavat niin paljon iloa!⁵⁶¹

Postikorttien myötä ihailijan ja tähtien välinen suhde saattoi olla jopa intiimi. Vaikka kirjoittaja on yksin, hän ei ole yksinäinen, koska kuvat edustavat tähtiä, joiden seurassa hän kokee olevansa.⁵⁶²

Kirjeet mahdollistivat vieläkin läheisemmän suhteen tähtiin. Elokuvalahtien lukijat alkoivat kysellä tähtien postiosoitteita ja jakoivat niitä toisilleen. Esimerkiksi nimimerkkiparilla ”Lotte ja Filma” esiintyneet *Filmiaitan* lukijat lähettivät julkaistavaksi Milton Sillsin osoitteen.⁵⁶³ Sille olikin kysyntää, päätellen siitä, että osoite julkaistiin toistamiseen vielä saman vuoden puolella.⁵⁶⁴ Koska osoitteet olivat erittäin kysytyjä, *Filmiaitan* toimitus alkoi

⁵⁵⁷ Ibid.

⁵⁵⁸ Karen Ward Mahar 2006, 156.

⁵⁵⁹ Katso ”Filmiystävien keskustelua”, *Filmiaitta* 5 (1922), 94.

⁵⁶⁰ ”Rasavilli”, ”Saako täällä Suomessa...” *Filmiaitta* 7 (1921), 110.

⁵⁶¹ Eero Pentti, ”Ilta tähtikuvien parissa” *Filmiaitta* 1 (1925), 22.

⁵⁶² Tähdet ovat kirjoittajalle kuin ystäviä, kertoohan hän tähtien ”haastavan” itselleen, minkä lisäksi hän toivottaa ”heille” hyvää yötä.

⁵⁶³ ”Lotte ja Filma”, ”Milton Sills on syntynyt...” *Filmiaitta* 5 (1922), 96.

⁵⁶⁴ ”Stella Maris”, ”Milton Sillsin osoite...” *Filmiaitta* 9 (1922), 159.

julkaista tähtien osoiteluetteloita.⁵⁶⁵ Nyt lukijat saattoivat kirjoittaa tähdille, kertoa tunteistaan ja kysyä kuulumisia. Kieliongelmat kuitenkin askarruttivat monia, esimerkiksi ”Lars Kasperia”, joka kirjoittaa niistä tällä tavalla:

Onko välttämätöntä amerikkalaisille filminäyttelijöille kirjoitettaessa käyttää englannin kieltä. Allekirjoittanut ei nimittäin oikein osaa kirjoittaa englanninkielisiä rakkaudenkirjeitä. Mahtaisikohan filmiystävien joukossa löytyä joku, joka ottaisi toimiakseen ”valantehneenä kielenkääntäjänä”.⁵⁶⁶

”Lars Kasper” on selvästi ihastunut johonkuhun tähteen ja haluaa kertoa tälle tunteistaan. On luultavaa, että monet aikalaiset kokivat Hollywood-tähdet läheisiksi, saattoihan heihin projisoida monenlaisia tunteita ja ajatuksia. Kieliongelmat kuitenkin osoittivat heille, miten kaukana tähdet itse asiassa olivat.

Pelkkä elokuvatähtien ihailu ei riittänyt, vaan moni halusi elokuvatähdeksi. Erityisesti naisten keskuudessa puhkesi suoranainen ”tähtikuume”, jossa tähtien ihailu yhdistyi haaveisiin tähdeksi pääsemisestä. Vastaava ilmiö, jossa nainen ihailee tähtiä ja haluaa tähdeksi, johon Shelley Stamp viittaa aikalaiskäsitteellä ”movie-struck-girl”, leimasi yhdysvaltalaisia naisyleisöjä.⁵⁶⁷ Tähdeksi haluamisen voi nähdä erittäin vahvana samastumisen muotona. Katsoja ei vain ihaile tai jäljittele jotakuta tähteä, vaan haluaa tähdeksi. Tällainen katsoja haluaa olla samanveroinen kuin ihailemansa tähti, lahjakas, kaunis ja ihailtu, ehkä jopa tähden ystävä. Koska tähtien tavanomaisuus korostui keskusteluissa heidän ainutlaatuisuutensa ohella, moni saattoi haaveilla olevansa tietämättään tähtiainesta. Nämä haaveilijat vain kokivat tarvitsevana tilaisuuden tulla löydettyksi, sellaisen, joka oli tarjoutunut Mary Pickfordille, josta D. W. Griffihin kerrottiin tehneen tähden. Suomessa näitä tilaisuuksia oli tarjolla niukalti, ehkei lainkaan. Maa oli pieni, eikä suomalainen elokuva menestynyt kansainvälisesti. Itse asiassa käsitykset kotimaisista elokuvatähdistä olivat vielä kaksikymmentäluvun alussa orastavia, elokuvien tärkeissä rooleissa kun esiintyi lähinnä tunnettuja teatterinäyttelijöitä.⁵⁶⁸

Monesta tähtikuumeisesta elokuvalehdet olivat helposti lähestyttäviä elokuvamaailman edustajia, joiden kautta saattoi ainakin saada tietoja tähdeksi pääsemisestä. Kun *Filmiaitta* aloitti lukijoidensa keskustelun julkaisemisen, nimimerkki ”Tuleva Filmitähti” lähetti yhden ensimmäisistä kirjeistä: ”Mitä filminäyttely-yhtiöitä on jo nykyään meidän maassamme olemassa ja kuinka on meneteltävä päästäkseen niihin käsiksi?”⁵⁶⁹ Tarkoittaapa lukija näyttelijäkoulua tai tuotantoyhtiötä, nimimerkki kertoo, mitkä ovat hänen motiivinsa. Nimimerkillä ”Oculus” esiintyvä lukija rohkaisee haaveilijaa ottamaan yhteyttä Teuvo Puroon.⁵⁷⁰ Jos tämä olikin rohkaisevaa, oli seuraavassa numerossa julkaistu tiedonanto tyyli. ”Suomalaiset yhtiöt tulevat toistaiseksi käyttämään hyväkseen ainoastaan tunnettuja taiteilijoita”,⁵⁷¹ nimimerkillä ”Ammattimies” kirjoittava lukija vakuuttaa. Myös monet ulkomaisissa

⁵⁶⁵ Katso ”Filmiäitan osoiteluettelo”, *Filmiaitta* 11 (1923), 150.

⁵⁶⁶ ”Lars Kasper”, ”Onko välttämätöntä...” *Filmiaitta* 7 (1921), 110.

⁵⁶⁷ Shelley Stamp 2000, 37.

⁵⁶⁸ Jaakko Seppälä 2007b, 19–52.

⁵⁶⁹ ”Tuleva filmitähti”, ”Mitä filminäyttely-yhtiöitä on...”, *Filmiaitta* 3 (1921), 44.

⁵⁷⁰ ”Oculus”, *Filmiaitta* 4 (1921), 60.

⁵⁷¹ ”Ammattimies”, ”Suomalaiset yhtiöt tulevat...” *Filmiaitta* 5 (1921), 77.

elokuviissa esiintyneet suomalaiset olivat ammattinäyttelijöitä. *Filmiaittaa* kirjoittanut ”Stella Maris” luettelee heitä koko joukon: Anders Vikman, Waldemar Wohlström, Adolf Niska, Edith Erastoff.⁵⁷² Tähtikuumeisille kävi nopeasti selväksi, että heidän oli matkustettava Yhdysvaltoihin, jotta he voisivat tulla tähdiksi: siellä kuka tahansa saattoi yleisen käsityksen mukaan menestyä.

Aikakauslehdissä käsiteltiin toistuvasti Yhdysvaltoihin siirtolaisina läheneiden suomalaisten ja heidän jälkeläistensä elämää. Menestystarinat kertoivat amerikkalaisen unelman olevan totta. Amy Kaukonen esiteltiin vuonna 1922 sekä *Suomen Kuvalehdessä* että *Maailmassa* menestyvänä amerikkalais-suomalaisena. *Maailmassa* Kaukonen kerrotaan olevan ”Amerikan ensimmäinen naispuolinen pormestari” ja tässä roolissaan ”Yhdysvaltojen huomattuimpia naisia”.⁵⁷³ Nimettömänä esiintyvä toimittaja väittää lukijoille, että Kaukonen kuva ”kiertelee kaikissa päivälehdissä ja kuukausijulkaisuissa, ja hänen kaikkea esiintymistensä tarkkaillaan; hänen toiminnastaan on myös otettu eläviäkuvia, joita näytetään kaikkialla”.⁵⁷⁴ Suomessa tästä amerikkalais-suomalaisesta naisesta keskusteltiin kuin elokuvatahdesta. *Suomen Kuvalehden* anonyymi toimittaja uskottelee lehden lukijoille, että lehdistön edustajat ”ovat suorastaan kilpailleet saadakseen julkaistavakseen hänen [Kaukonen] kuviansa ja sievoisia summia tarjotaan hänen kynänsä piirtämistä harvoista riveistä”.⁵⁷⁵ Avioliittotarjouksiakin Kaukonen sai,⁵⁷⁶ aivan kuten Pickford. Kaiken lisäksi Kaukosessa kohtasivat tavanomaiset ja ainutlaatuiset piirteet. Hän oli 25-vuotias nainen, aikalaiset saivat tietää, mutta iästään huolimatta sekä kuuluisa että pystyvä vastuunalaisessa virassaan, erityisesti taistelussa alkoholin salakuljettajia vastaan.⁵⁷⁷

Moni aikalainen kirjoitti elokuvaletien lukijoiden palstoille amerikkalainen unelma ja Hollywood-tähtien glamour mielessään. ”Onko tavallisella pienellä helsinkiläisellä tytöllä pienintäkään mahdollisuutta päästä filmaamaan? Ja kuka voi päättää, jos siihen kelpaa?”⁵⁷⁸ Kysymyksestä voi tulkita, että sen laatinut ”Miss Skrälle” koki itsensä tavanomaiseksi, mutta haaveili olevansa ainutlaatuinen. Itseään vähättelevä ”Miss Skärle” tiedosti selvästi, kuinka leveä kuilu hänen ja tähtien välillä oli ja miten epätodennäköistä oli, että hänen haaveensa toteutuisi. *Filmrevynissä* nimimerkillä ”Gudmund” esiintyvä lukija taas kysyy: ”Måste man vara bildad för att kunna komma till filmen?”⁵⁷⁹ Moni halusi tähdeksi, mutta harva tiesi, mitä tähdiltä vaadittiin, saati sitten miten voisi tulla löydettyksi. Koska elokuva-alan rakenteet ja käytännöt eivät olleet aikalaisille tuttuja, haaveita leimasi epätoivon ohella syvä epätietoisuus.

Hollywood-elokuvat toivat Suomeen uudenlaisia mies- ja naiskuvia sekä käsityksiä elämässä menestymisestä. Aikalaisille tähti saattoi olla kaukainen ihailun kohde tai eräänlainen ihanneminä, sillä moni toivoi voivansa olla samanlainen. Hollywood oli kuitenkin kaukana ja useimmat matkustivat sinne vain haaveissa. Tähtikuumeessa oli useimpien kohdalla kyse unelmoinnista,

⁵⁷² ”Stella Maris”, ”Ulkomailla on filmissä...”, *Filmiaitta* 3 (1922), 60.

⁵⁷³ ”Amerikan suomalaisia”, *Maailma* huhtikuu (1922), 351.

⁵⁷⁴ *Ibid.*

⁵⁷⁵ ”Suomalainen nainen pormestarina Amerikassa”, *Suomen Kuvalehti* 23 (1922), 558.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, 558–559.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, 558.

⁵⁷⁸ ”Miss Skrälle”, ”Onko tavallisella pienellä...”, *Filmiaitta* 7 (1921), 109–110.

⁵⁷⁹ ”Gudmund”, ”Måste man vara...”, *Filmrevyn* 2 (1922), 36.

eikä konkreettisesta yrittämisestä, vaikka jotkut kirjoittivatkin lehtien palstoille saadakseen lisätietoja. Tähtikuumeen analysoimista haaveiluna puoltaa joidenkin unelmoijien nuori ikä. Eräskin haaveilija oli 12-vuotias tyttö.⁵⁸⁰ Luultavasti haaveista kirjoittaminen ja omien mahdollisuuksien pohtiminen ylläpitivät unelmia ja lisäsivät elokuvista saatavaa mielihyvää. On myös mahdollista, että jotkut ihailivat tähtiä, mutta tiedostivat samalla, etteivät itse voisi olla samanlaisia.⁵⁸¹ Koska tähdet liitettiin niin näyttävään kuluttamiseen kuin ylelliseen yksityiselämäänkin, he olivat ristiriidassa fennomaanisten talonpoikaisarvojen kanssa, joita Suomessa vaalittiin. Mutta juuri tästä syystä tähdet saattoivat olla hyvinkin houkuttelevia samastumiskohteita, vaihtoehtoja siihenastisille ihanteille. Vaikka tähtikuumeessa oli ennen kaikkea kyse haaveilemisesta, se ei tarkoita, etteivätkö jotkut olisi olleet tosissaan ja matkustaneet Yhdysvaltoihin koettamaan onneaan. Kaksikymmentäluvun taitteessa Hollywoodiin saapui tuhansittain nuoria, jotka toivoivat saavansa mahdollisuuden elokuvakameroiden edessä.⁵⁸²

”Totuus Hollywoodista”

Nopeasti levinnyt tähtikuume herätti paljon huolen tunteita. Yksi syy tälle oli se, että Hollywood tähtien tiedettiin elävän moraalitonta elämää. Aikalaiset saivat lukea tähtien kevytkenkäisistä avioliitoista, avioeroista ja muista edesottamuksista. Esimerkiksi *Maailmassa* kerrotaan vasta eronneiden Pauline Frederickin ja Willard Mackin aikovan naimisiin: ”[M]r. Mackilla on ollut kolme vaimoa ja miss. Frederickillä kaksi aviomiestä; kumpaisenkaan kotona ei ole viikatemies käynyt.”⁵⁸³ Samassa lehtijutussa Charles Chaplinin todetaan olevan maailman tunnetuin mies, mutta lisätään, että ”eri asia on, ansaitsisiko hän olla se edustamansa alan tai yksilöllisen olemuksensa puolesta”.⁵⁸⁴ Ala viittaa elokuvaan ja aivan erityisesti slapstick-komedioihin, mitä vasten yksilöllisellä olemuksella viitataan koomikon avioliittoihin ja -eroihin. Chaplinin kerrotaan vasta eronneen vaimostaan Mildred Harrisista, mutta aikovan nyt uuteen liittoon May Collinsin kanssa. Yksityishenkilönä Chaplin ei ollut sen parempi ihailun kohde kuin ilkkurinen kulkurihahmo. Monet aikalaiset suhtautuivat kielteisesti avioeroihin, eikä uusia liittoja olisi suotu muille kuin leskille, kuten lehtijutusta voi päätellä. Yhteiskunnallisessa keskustelussa onnellisia avioliittoja korostettiin onnellisen valtion ja onnellisen yhteiskunnan perustekijänä.⁵⁸⁵ Koska Suomessa ei ollut keltaista lehdistöä, elokuvatahtien avioerojen uutisointi oli uudenlainen ilmiö, joka puistatti monia aikalaisia. Roland af Hällström muistelee vuonna 1936 ilmestyneessä kirjassaan, että Chaplinin ja muiden tähtien onnettomia avioliittoja koskevat paljastukset tuntuivat eurooppalaisista suorastaan pelottavilta, sillä vanhalla mantereella ei ollut totuttu amerikkalaiseen tapaan käsitellä asioita.⁵⁸⁶

Uusista kihlautumisista, huolettomasti solmituista avioliitoista ja yhä uusista avioeroista tuli nopeasti tärkeä osa Hollywood-tähtiä koskevia keskus-

⁵⁸⁰ ”Filmiystävien keskustelua”, *Filmiäitää* joulunumero (1921), 146.

⁵⁸¹ Jackie Stacey 1998, 152.

⁵⁸² Shelley Stamp 2004, 332–333; Denise McKenna 2011, 5–19.

⁵⁸³ ”Maailmalla kerrotaan”, *Maailma* marraskuu (1921), 445.

⁵⁸⁴ Ibid.

⁵⁸⁵ Kai Häggman 1994, 157–158.

⁵⁸⁶ Roland af Hällström 1936, 137.

teluja. Eurooppalaisista näyttelijöistä tällaisia uutisia ei paljon laadittu, vaan avioliitot ja mahdolliset erot pysyivät heidän yksityisasioinaan. Käsitykset Hollywood-tähtien moraalittomasta elämästä kytkeytyivät vanhoihin mielikuviin yhdysvaltalaisen kulttuurin pinnallisuudesta ja turmeltuneisuudesta. Amerikkalaisuudessa oli koko joukko piirteitä, joita ylenkatsottiin lehtien sivuilla. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin seuraavanlainen lehtijuttu:

Sota seurauksineen on synnyttänyt monia sairaalloisia ilmiöitä ja kasvannaisia varsinkin muodin alalla. Kuvamme esittävät: 1) New-Yorkilaista naikkosta apinannahkaisessa turkissa; 2) Amerikassa mieluisaksi käynnyttä autohuivia, jota kannetaan turkkilaiseen tapaan; ja 3) selätöntä pukua, jota ohut helmiketju kannattaa.⁵⁸⁷

Filmiaitassa nimettä kirjoittava toimittaja taas kertoo, että ”Hollywoodissa, suuressa amerikkalaisessa filmikaupungissa, ovat filmitähdet, joiden keskuudessa avioerot ovat jokapäiväisiä tapahtumia, ottaneet käytäntöön erikoisia ’avioerosormuksia’”.⁵⁸⁸ Kirjoituksen perusteella tähdet olivat kääntäneet vihkisormuksen pyhän merkityksen pääläelleen. Kaikkein kärjistyneimmissä mielikuvissa, joita tällainen uutisointi saattoi synnyttää, tähdet kaahasivat apinannahkaturkkeihin pukeutuneina avioerosormukset sormissaan kohti uutta liittoa.

Tähtien alkuun kauhistellut avioerot olivat jo muutaman vuoden kuluttua niin yleisiä uutisia, että niistä saattoi laskea leikkiä. Nimimerkillä ”Beatrice” esiintynyt *Filmiaitan* lukija, joka oli kiinnostunut Mary Pickfordin avioliitoista ja eroista, sai lehden toimituskunnalta tällaisen vastauksen:

Omituista kyllä on tämä tähti ennättänyt vain kahdesti naimisiin – muutenhan on kolmi-, jopa nelilukukin filminäyttelijöille hyvin tavallinen – ensi kerran Owen Mooren kanssa 1914, ja toisen kerran parisen vuotta sitten Douglas Fairbanksin kanssa. Norma Talmadge on vieläkin kokemattomampi tällä alalla, hän on vain kerran astunut alttarin eteen, johtajansa Joseph Schenckin kanssa.⁵⁸⁹

Suomen Kuvalehden ajanvietetivillä taas julkaistiin tähtien aivoliitoista pilaa tekevä kasku. ”Filminäyttelijä on mennyt naimisiin ja kysyy vihkimätoimituksen loputtua: ’Onko näin hyvä vai onko tämä kohtaus otettava uudelleen?’”⁵⁹⁰ Selvästi tähtien avioliitoista ja niiden purkamisista oli tullut olennainen osa tähtien lumovoimaa ja Hollywood-elokuvien viihdyttävyyttä. Vuonna 1930 *Filmiaitassa* julkaistiin lehtijuttu, jonka laatinut nimettä esiintyvä toimittaja kertoo, että ”Hollywoodin avioliittomarkkinat ovat aina olleet mielenkiinnon esineenä. Tuskin missään muualla rakastutaan, mennään naimisiin ja erotaan niin nopeassa ajassa kuin Hollywoodissa”.⁵⁹¹ Tähtien ihailijoista tämä ei ollut mikään huono asia, päinvastoin. Tähtien yksityiselämää koskeva uutisointi oli suosittua ajanvietettä.

Kaksikymmentäluvun alussa moni amerikkalainen sai tietää tähdistä enemmän kuin olisi halunnut. Richard deCordova on sillä kannalla, että tähti-

⁵⁸⁷ ”Sota seurauksineen on...”, *Suomen Kuvalehti* 2 (1920), 39.

⁵⁸⁸ ”Filmimaailman tapoja”, *Filmiaitta* 2 (1922), 36.

⁵⁸⁹ ”Filmiaitan vastaukset”, *Filmiaitta* 5 (1923), 62.

⁵⁹⁰ ”Ajanvietetivu”, *Suomen Kuvalehti* 40 (1922), 1008.

⁵⁹¹ ”Hollywood”, *Filmiaitta* 4 (1930), 6–7.

skandaalit olivat näyttelijän yksityiselämään ohjatun kiinnostuksen ja uteliaisuuden kulminaatiopiste, jossa katsojille paljastui, että näyttelijän identiteetti poikkesi ratkaisevasti tämän tähtikuvasta.⁵⁹² Yhdysvalloissa tämä synnytti elokuvateollisuutta vahingoittaneita skandaaleita, jotka pahimmillaan tekivät tähdistä myyntikelvottomia. Kaksikymmentäluvun alun pahamaineisin tähtiskandaali oli Roscoe "Fatty" Arbucklen ja Virginia Rappen tapaus, jonka myötä tähtisjärjestelmä ajautui mittavaan kriisiin. Arbuckle järjesti syyskuun 5. päivä vuonna 1921 St. Francis Hotellissa ylelliset juhlat, joissa hänen kanssaan iltaa viettäneen Rappen tila yllättäen heikkeni. Rappe kuoli sairaalassa neljän päivän kuluttua. Lääkärit julistivat kuolinsyyksi ratkennutta virtsarakkoa seuranneen vatsakalvon tulehduksen. Arbucklea vastaan nostettiin murhasyyte, mutta se muutettiin pian kuolemantuottamussyytteeksi. Lehdistö tarttui tapahtumiin hanakasti ja antoi ymmärtää, että Rappen vammat olivat seurausta väkivaltaisesta seksuaalisesta hyväksikäytöstä. Asiaa ei juuri auttanut Rappen nimi, joka assosioitui neitsyyteen (*virgin*) ja raiskaukseen (*rape*). Aikalaisten mieliin syöpyi kuva lasten suosimasta isosta koomikosta rusementamassa hennon Rappen omalla painollaan. Kolmen oikeudenkäynti-istunnon jälkeen Arbuckle todettiin syyttömäksi. Tapahtumien saama julkisuus kuitenkin muutti amerikkalaisten käsityksiä Hollywoodin seurapiirielämästä, jota elokuvateollisuus oli assosioinut sekä korkeaan moraaliin että tervehenkisyyteen. Näille arvoille vastakkaisesti lehdet tiesivät kertoa niin kielletyn alkoholin nauttimisesta kuin estottomasta seksuaalisuudestakin. Skandaalin seurauksena vasta perustetun elinkeinojärjestö Motion Picture Producers and Distributors of American (MPPDA) johtoon valittu Will Hays kielsi Arbucklen elokuvien levittämisen. Edellispäivän huippusuositettu tähti oli nyt myyntikelvoton.⁵⁹³

Niin sanottu "Fatty-juttu" kiinnosti suomalaisia, mutta aiheesta ei käyty kiivaita ja tunteita kuohuttaneita keskusteluja, kuten Yhdysvalloissa. Tämän voi tulkita sen osoitukseksi, ettei tähtien yksityiselämä sittenkään kiinnostanut aikalaisia niin paljon kuin tähtien roolisuoritukset. Kiivailta keskusteluilta välttymiseen vaikutti sekin, että tietoja tapahtumista saatiin suhteellisen vähän, eikä lehdistö paisutellut niitä. Asioista liikkui kuitenkin monenkirjavia huhuja. Näin voi päätellä *Filmrevynissä* nimimerkillä "Ruby" esitetystä lukijanosastokysymyksestä: "Hur tillgick det att 'Fatty' blev upptäckt och anklagad för mord?"⁵⁹⁴ Tapausta käsiteltiin yksityiskohtaisesti *Filmiaitassa* vuoden 1922 alkupuolella, jolloin lehti julkaisi *Filmnyheterissä* ilmestyneen lehtijutun, joka perustuu Arbucklen *Movie Weeklylle* antamaan haastatteluun. Suomessa siis tutustuttiin syytetyn käsityksiin tapahtumista, ei niinkään hänen syyttäjiensä tai tapauksesta kaiken irti ottaneiden yhdysvaltalaisen toimittajien. Lehtijutussa Arbuckle vakuuttaa syyttömyyttään: "En olisi luullut että kukaan rohkenisi olla niin ilkeä ja julma että hän – vaikk'ei hänellä ole minkäänlaisia päteviä todisteita – syyttäisi toista; mutta niin on kuitenkin tapahtunut."⁵⁹⁵ Se, että hän olisi "tahtonut omata tytön" oli valhetta. Ainoa

⁵⁹² Richard deCordova 2001, 139.

⁵⁹³ Ibid., 124–127, 132.

⁵⁹⁴ "Ruby", "Hur tillgick det...", *Filmrevynissä* 4 (1922), 80.

⁵⁹⁵ "Fatty-juttu uudessa valossa", *Filmiaitta* 2 (1922), 37. Koomikko kertoo, ettei hän kutsunut vieraita luokseen, vaan ihmiset tulivat pyytämättä alkoholijuomat mukanaan. Kun Arbuckle kohtasi huonovointisen Rappen, hän nosti tämän vuoteelle selviämään. Rappe alkoi kuitenkin riehua ja repi vaatteitaan kunnes oli alasti. Tällöin Arbuckle ymmärsi Rappen olevan sairas ja soitti apua. Seuraavana aamuna koomikko lähti suunnitelmiansa mukaisesti Los Angelesiin, jossa hän sai kuulla Rappen kuolleen.

hyvä puoli koko kohussa oli Arbucklesta se, että se oli lähentänyt häntä hänen vaimoonsa.⁵⁹⁶ Lehtijuttu on maltillinen, mutta rivien välistä voi lukea, ettei elämä Hollywoodissa ollut säädyllistä.

Kuin vastauksena Hollywoodin seurapiirielämää koskeville epäilyille ja syytöksille, *Filmiaitta* julkaisi Betty Compsonin laatiman kaksiosaisen juttu-sarjan ”Totuus Hollywood’ista”.⁵⁹⁷ Compson aloittaa puhuttelemalla lukijoita, joita uutiset ja huhut hirvittävät:

Te olette varmaankin lukeut ja kuullut yhtä ja toista Hollywoodista, Los Angeles’in lähellä Kaliforniassa olevasta filmikaupungista. Monet niistä jutuista, joita on liikkeellä tästä kaupungista, ovat levitetyt filmiä vastustavassa tarkoituksessa. On tehty kaikenlaisia viittauksia siitä, että siellä kuuluisivat päiväjärjestykseen hurjat kemut ja kaikinainen kevytmielisyys; peitetyin sanoin on tahdottu saada kerrotuksi mitä pöyristyttävempiä juttua Hollywood’in hotelleista, ateljeereistä ja kodeista. Onpa siis tosiaankin aika puhua totuuttakin ja minä puolestani haluan kykyni mukaan tehdä lopun puheena olevista jutuista.⁵⁹⁸

Compson korostaa tähtien tavanomaisuutta ja kertoo heidän olevan hyvätaipaista väkeä. Hän toivoo, että lukijat oppisivat tuntemaan heidät sellaisina kuin hän heidät tuntee. ”Filmin avulla kuuluisuuden saavuttaneista on ainoastaan muutamia harvoja, joille menestys on ’noussut päähän’ ja jotka sen vuoksi heittäytyvät kaikenlaisiin kevytmielisyyksiin”,⁵⁹⁹ Compson painottaa ja toteaa, että ”yleisön saatua tästä tiedon leviää huhu kulovalkean tavoin ja moitteet tulevat yhtä suuriksi kuin kiitokset ovat olleet ennen, kuitenkin on se erotus olemassa, että kaikki filmaajat tuomitaan, niin syylliset kuin syyttömätkin”. Muutama musta lammas oli siis pilannut koko joukon maineen. Compson myös vakuuttaa, etteivät tähdet ole kevytkenkäisiä ja moraalittomia, vaikka heidän näyttelemänsä henkilöhahmot sitä olisivat. Ihmisten piti oppia paremmin erottamaan tähdet näiden hahmoista. Lisäksi Compson vakuutti, ettei statisteilla ja tähdiksi pyrkivillä nuorilla ollut Hollywoodissa hätää, koska kaupungissa on Hollywood Studio Clubin, naissuojeluyhdistysten ja kunnallisten viranomaisten muodostama turvaverkko.⁶⁰⁰ Jos joku suomalainen oli Hollywoodiin lähtenytkin, hän oli näiden tietojen mukaan turvassa.

Hollywoodista kantautui kuitenkin niin paljon toisenlaisia uutisia, ettei Compsonin väitteitä voinut ottaa totena, jona hän ne esitti. Uskottavuutta söi varmasti sekin, että Compson oli itsekin tähti. Tuskinpa kukaan tiesi, mikä oli totuus Hollywoodista. Tämä ei kuitenkaan ollut mikään ongelma, sillä tähtikuvien ristiriitaisuuksien oikominen ja jatkuva totuuden etsintä olivat nyt osa tähteyden ja Hollywood-elokuvien viehätystä. Suomessa epäselvyyksien oikominen ja vastausten etsiminen alkoi kaksikymmentäluvun taitteessa, jolloin tähtikuume levisi epidemian lailla.

⁵⁹⁶ ”Fatty-juttu uudessa valossa”, *Filmiaitta* 2 (1922), 37–38.

⁵⁹⁷ Betty Compson, ”Totuus Hollywood’ista” *Filmiaitta* 13 (1922), 208–209.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, 208.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, 209.

⁶⁰⁰ Betty Compson, ”Totuus Hollywood’ista” *Filmiaitta* 14 (1922), 220.

HOLLYWOOD-ELOKUVAT ALEMPANA TOISENA

Filmiaitan ja *Filmrevynin* toimittajat yrittivät ohjata aikalaiset huomaamaan, että parhaat elokuvat ovat taidetta ja sivistävää huvia. Käsityksen juurtumista vaikeutti se, että maahan tuotiin paljon tavanomaisia elokuvia. Yhdysvaltalaiset sensaatiomelodraamat ja slapstick-komediat olivat suosittuja, mutta useimmista oli vaikea löytää mitään taiteellista tai sivistävää. Käsitys mallioppimisesta vaikutti elokuvakeskustelujen taustalla. Moni lapsi oli nimittäin tunnustanut saaneensa ”ensimmäiset opastukset ja ohjaukset pahan-tapaisuuden poluilla”⁶⁰¹ katsomistaan elokuvista. Elokuvatoimittajien käsitys oli se, että kaikki elokuvat vaikuttivat katsojiin, hyvät ja huonot, mutta eri tavoin. ”[A]ivan yhtä voimakas kun on huonon filmin pahentava vaikutus, yhtä sielua puhdistava ja jalostava on hyvä filmi”, *Filmiaitan* nimettä kirjoittava toimittaja esittää kantansa.⁶⁰² Yhdysvaltalaisista elokuvista tällaisia olivat ainakin *Suvaitsemattomuus* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) ja *Chaplinin poika* (*The Kid*, 1921). Elokuvalehtien toimittajat vaativat mediumin ylenkatsojia huomaamaan, ettei koko taidemuotoa voi tuomita huonojen teosten perusteella.

Vaikka luonnollisesti yhä edelleenkin valmistetaan filmejä, jotka eivät tähtää minkäälaiseen taiteellisuuteen, vaan joiden tarkoitus lähinnä on ajan kuluke ja viehäytys, pahimmassa tapauksessa kiihoitus, emme silti millään tapaa ole oikeutettuja pitämään näitä ilmiöitä filmille yleisesti luonteenomaisina. Ne taidefilmit, jotka viime aikoina ovat voittaneet monen filmin entisen vihamiehen ihastuksen, ovat osoittaneet vääriksi kaikki syytökset tätä taidelajia vastaan sekä poistaneet päiväjärjestyksestä kysymyksen: onko filmitaiteella esteettistä nautintoarvoa, vai ei. Yhtä vähän kuin voimme huonojen kirjojen takia tuomita koko kirjallisuuden sellaisenaan, yhtävähän olemme oikeutettuja langettamaan hylkäävän tuomionme koko filmitaiteesta vähempiarvoisten filmien tähden.⁶⁰³

Mutta tuomio oli langetettu jo kauan sitten. Toimittajat tiesivät, että Suomessa tarvittiin paljon työtä mediumin maineen puhdistamiseksi ja parhaiden elokuvien arvostuksen nostamiseksi.

Yhdysvalloista maahantuotiin heikkotasoisia elokuvia, kuten myös Saksasta.⁶⁰⁴ Hollywoodista niitä kuitenkin koettiin maahantuotavan paljon enemmän kuin Euroopan maista.⁶⁰⁵ Itse asiassa monesta näytti siltä, että Hollywoodissa tehdään enemmän huonoa elokuvaa kuin hyvää. Hollywoodin ylenkatsominen näkyy selvänä monessa *Filmiaitassa* julkaistussa lehtijutussa, kuten tässä nimettä kirjoittaneen toimittajan tekstissä:

Amerikkalaisessa porvarillisessa filmidraamassa on huomattavissa vahvasti korostettu tendenssi, joka ei yleensä ole kovinkaan mutkista ja joka meistä eurooppalaisista tuntuu jotenkin yksinkertaisel-

⁶⁰¹ ”S.O-ne.”, ”Lasten käynti elävissä kuvissa”, *Filmiaitta* 4 (1922), 77.

⁶⁰² ”Filmin ’vahingollisuus’”, *Filmiaitta* 5 (1922), 82.

⁶⁰³ ”Filmin puolesta, vaiko filmiä vastaan”, *Filmiaitta* 1 (1921), 9.

⁶⁰⁴ ”Giri Garlund”, ”Rita Jann-Wikman”, *Filmiaitta* 7 (1921), 109.

⁶⁰⁵ Tässä tulee muistaa, että monet Suomessa esitetyt Hollywood-elokuvat olivat vanhoja, mitä vasten eurooppalaiset elokuvat olivat uusia. Tämä oli omiaan asettamaan amerikkalaiset elokuvat huonoon valoon.

ta. Erikoisesti käytetään kuvauksia köyhän ja rikkaan välisestä vastakohdasta. Tapaukset kehittyvät samaan aikaan kurjuuden pesässä ja monimiljonäärien loistohuoneustossa, jolloin aiheena yhdeksässä tapauksessa kymmenestä on rikkaan kovuus köyhää kohtaan; romanttisena lisäyksenä esiintyy myös usein muutamia sellaisia sukulaisuusyhdisteitä, jotka yhdistävät yhteiskunnallisesti vastakkaisessa leirissä olevia ja jotka myöhemmin tarjoavat hyvän mahdollisuuden onnelliseen ratkaisuun, jolloin rauha ja rakkaus vallitsevat, jolloin kadutaan ja saadaan anteeksi ja jolloin vuodatetaan jaloja kyyneleitä.⁶⁰⁶

Hollywood-elokuvia ylenkatsoo myös Lauri Kuoppamäki, joka käsittelee niitä tällä tavalla:

Valtavin osa amerikkalaisia filmejä ei ole ollut sosiaalisesti kohottavaa laatua. Niissä on liian usein kaivannut esityksiä yhteiskunnan kovaosaisimpien kohtaloista. Tendenssi, milloin sitä ilmenee, on liian keinotekoinen vaikuttaakseen kasvattavasti. Hyvät ihmiset esitetään liian hyvinä, huonot liian huonoina. [...]ksipuolisten, Euroopan tositarpeista välittämättömien rahamiesten on annettu liiaksi kauvan vallita näin tärkeän kulttuuritekijän alalla.⁶⁰⁷

Elokuvakeskusteluissa Hollywood samastettiin toistuvasti kaikkein huonoimpiin Hollywood-elokuviin. ”Yleensäkin amerikkalaista kulttuuria pidettiin yhä massaviihteenä, jonka yläpuolella oli eurooppalainen sivistyneistön kulttuuri”,⁶⁰⁸ Keijo Virtanen ja Esko Heikkonen kiteyttävät. Silti tavanomaisilla Hollywood-elokuvilla oli merkittävä asema suomalaisessa elokuvakulttuurissa. Ne nimittäin muodostivat taustan, jota vasten hyviä elokuvia paikannettiin, hyvää kun voi olla vain suhteessa huonoon.

Kaksikymmentäluvun taitteen elokuvakeskusteluja läpikäydessä on vaikea olla huomaamatta, että Ruotsia pidettiin elokuvamaailman edelläkävijänä. *Filmiaitassa* jopa väitetään, ettei AB Svensk Filmindustri ”koskaan ole valmistanut ala-arvoista tavaraa”.⁶⁰⁹ Tätä ei voinut sanoa Hollywoodista, ”joka täytti markkinat keskinkertaisilla tuotteilla”.⁶¹⁰ Toisin kuin amerikkalaiset, ruotsalaiset eivät kilpailleet maailman elokuvamarkkinoilla elokuvien määrällä, vaan laadulla.⁶¹¹ Ruotsalaisen ”filmitaiteen ansioksi on luettava, että se ensimmäisenä löysi tien kansalliseen runouteen ja ryhtyi ammentamaan aiheita kansanelämästä sovittaakseen ne filmille”,⁶¹² *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja kertoo. Elokuvalehtien toimittajista ruotsalaiset elokuvat olivat kansallisia taideteoksia.⁶¹³ Mitään tällaista ei sanottu Hollywood-elokuvista, pikemminkin päinvastoin.⁶¹⁴ Kansallisella ulottuvuudella oli iso merkitys ruotsalaisten elokuvien vastaanoton kannalta. ”Ruotsalaiset filmit ovat aina herättäneet meillä erikoista kiinnostusta senvuoksi, että niiden ai-

⁶⁰⁶ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 5 (1922), 86.

⁶⁰⁷ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

⁶⁰⁸ Keijo Virtanen & Esko Heikkonen 1985, 108.

⁶⁰⁹ ”Kolme ruotsalaisen filmitaiteen mestariteosta”, *Filmiaitta* Joulunumero (1921), 115.

⁶¹⁰ Ibid.

⁶¹¹ Tähän oli pyrkinyt myös amerikkalainen Triangle-organisaatio.

⁶¹² ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 5 (1921), 67.

⁶¹³ Fanny Davidson, ”’Untuvaisen’ filmaus”, *Suomen Kuvalehti* 7 (1920), 148.

⁶¹⁴ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

hepiiri on meille läheinen”,⁶¹⁵ *Filmiaitan* anonyymi toimittaja toteaa. Myös tyyli sai kiitosta. Edward Welle-Strand kertoo *Filmiaitassa*, että ruotsalaiset näyttelijät onnistuivat rooleissaan, koska ”he olivat kypsiä taiteilijoita”, jotka ”ymmärsivät vaatimattomien taidekeinojen merkityksen, samoin kuin he ymmärsivät antaa luonnollekin arvonsa”.⁶¹⁶ Selvää on, että nämä kirjoittajat pitivät ajan ruotsalaista elokuvatuotantoa kauttaaltaan korkeatasoisena. Kirjoituksillaan he rohkaisivat muita ajattelemaan samoin.

Muissa maissa tultiin kaukana Ruotsin perässä. ”Ranskalaisen filmitaitteen uusimmat tuotteet ovat hillitympiä ja taiteellisesti koruttomampia, teeskentely on poistettu ja sen tilalle on tullut sydämellinen ja tunnelmarikas tyyli, joka muistuttaa ruotsalaista filmiä”,⁶¹⁷ *Filmiaitan* toimittaja ilmoittaa. Kun AB Svensk Filmindustri lähetti edustajiaan Hollywoodiin, lehdessä julkaistiin nimettä esiintyvän kirjoittajan laatima arvio:

Amerikkalaisille tästä vaihdosta varmaankin on etua, sillä ruotsalainen filmi on heille opettava, että taiteellinen teho voidaan saavuttaa myös ilman niitä suunnattomia kustannuksia, joita amerikkalaisten filmikuvaamojen täytyy uhrata voittaakseen yleisön suosion.⁶¹⁸

Hollywood-studiot palkkasivat tähtiä ja panostivat näyttäviin lavasteisiin, mutta elokuva-arvostelijoista he saavuttivat tällaisilla keinoilla lähinnä pin-tapuolista loistoa. Yhdysvaltalaiset elokuvat saattoi mieltää teknisesti hyväksi, mutta taiteellisessa mielessä heikotasoisiksi. Niille ominaiseksi koettua tyyllillisen ja sisällöllisen syvyyden, painon ja psykologisen uskottavuuden puutetta pidettiin ajanvietteelle ominaisena.⁶¹⁹ Kun englantilaisissa elokuvalehdissä esitettiin, etteivät ”kansalliset” elokuvat kiinnosta maailman elokuvavayleisöjä, *Filmiaitassa* todettiin ruotsalaisten jo osoittaneen väitteen virheelliseksi.⁶²⁰ Kristin Thompsonin ja David Bordwellin mukaan ruotsalaiset elokuvat menestyivät maailmalla, koska ne olivat tyyliältään ja tematiikaltaan merkittävä vaihtoehto Hollywood-tuotannolle.⁶²¹ Suomessa tämä oli aivan erityisen selvää.

Eurooppalaiset elokuvat tiennäyttäjinä

Elokuvatoimittajien eri elokuvamaita koskevat väitteet konkretisoituvat, kun niitä suhteutetaan maahantuotuihin elokuviin ja niiden ympärillä käytyihin keskusteluihin. Cecil B. DeMillen ohjaama *Orleansin neitsyt* (*Joan the Woman*, 1916) on ensiluokkainen Hollywood-elokuva, joka tuli Suomessa ensi-iltaan lokakuun 31. päivä vuonna 1921.⁶²² Vaikka teos oli valmistunut jo viisi vuotta aikaisemmin, se teki suomalaisiin elokuva-arvostelijoihin vaikutuksen. *Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt kriitikko toteaa sen olevan ”suuremmoinen todistus amerikkalaisesta historiallisesta filmitaiteesta”.⁶²³ *Suomen Sosiali-*

⁶¹⁵ ”Kun miljoonat pyörivät”, *Filmiaitta* 5 (1925), 109.

⁶¹⁶ Edward Welle-Strand, ”Pohjoismainen filmikulttuuri”, *Filmiaitta* 13 (1922), 204.

⁶¹⁷ ”Filmiohjelmistomme.”, *Filmiaitta* 7 (1921), 102.

⁶¹⁸ ”Ruotsalaisen filmitaitteen voittokulku U. S. A:ssa”, *Filmiaitta* 3 (1921), 47.

⁶¹⁹ Kristina Malmio 1999, 290.

⁶²⁰ ”Englantilaisissa ammattilehdissä on...”, *Filmiaitta* 6 (1924), 113.

⁶²¹ Kristin Thompson & David Bordwell 2010, 54.

⁶²² *Elonet*-tietokanta.

⁶²³ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 5 (1921), 68.

demokraatin anonyymistä elokuva-arvostelijasta elokuva ansaitsee täydet katsomot.⁶²⁴ Kyseessä ei siis ole tavanomainen Hollywood-elokuva, vaan korkealuokkainen tuotanto. Myös Valtion filmitarkastamon edustajat olivat tätä mieltä. *Orleansin neitsyt* hyväksyttiin ”tiede- tai taide-filminä julkisesti näytettäväksi kaikkialla Suomessa”.⁶²⁵ Elokuvan ensiluokkaisuus korostuu sen käsiohjelmassa, johon tarkastuspäätös on tehty. DeMillen ohjaama ”8-osainen historiallinen draama” esitellään näin:

Harvoin esiintyy samassa filmissä kaksi niin kuuluisaa suuruutta kuin Geraldine Farrar ja Wallace Reid. – Geraldine Farrar on yksi oopperanäyttämön suurimpia nimiä; hänen draamallinen voimansa ja hänen ihmeteltävä kauneutensa ovat tehneet hänet tunnetuksi yhtenä filminkin etevimmistä primadonnista. Jeanne d’Arc-filmissä on Geraldine Farrar saanut suoritettavakseen kuuluisuutensa mukaisen tehtävän ja se kuva, jonka hän luo Ranskan jumalallisesta vapauttajasta on vakuuttava, voimakas ja suurisuuntainen. Wallace Reid – hankin filmin kuuluisimpia voimia – on miellyttävällä ja voimakkaalla näyttelemisellään kaikkialla saavuttanut yleisön suosion.⁶²⁶

Käsiohjelman laatija olettaa, että katsojat ovat ensisijassa kiinnostuneita elokuvan tähdistä, eivätkä ohjaajasta, teoksen tarinasta tai vaikka speaktaakkeli-maisista lavasteita. Vaikka elokuva-arvostelijat kritisoivat tähtiä ja heidän asemaa yhdysvaltalaisessa elokuvateollisuudessa, esimerkki puoltaa käsitystä, että Hollywood-elokuvat myytiin katsojille nimenomaisesti tähdillä, historialliset speaktaakkelitkin.

Orleansin neitsyt arvosteltiin *Filmiaitassa* vuoden 1921 lopulla. Nimetömänä pitäytyvä kriitikko vertaa yhdysvaltalaisia ja saksalaisia historiallisia elokuvia seuraavalla tavalla:

Historiallisen filmin alalla ovat saksalaiset tähän asti olleet ensimmäisellä sijalla. He ovat kuitenkin tällä alalla saaneet kilpailijakseen amerikkalaiset, jotka tavattomilla teknisillä apuneuvoillaan voivat voittaa saksalaiset näyttämölaitteiden ja joukkovaikuttimien suoremmissuudessa.⁶²⁷

Tekstissä näkyy Hollywood-elokuvien maahantuontiviiveen synnyttämä vääristymä. Arvostelija ei tiedä, kuinka vanha hänen käsittelemänsä elokuva on. Vaikka kirjoittaja ei nimeä tarkoittamiaan saksalaisia elokuvia, on luultavaa, että hän viittaa ainakin Ernst Lubitschin ohjaamiin teoksiin, jotka olivat Suomessa sekä suosittuja että arvostettuja. Lubitschin historialliset elokuvat *Carmen*, *Madame Dubarry* ja *Sumurum* valmistuivat vuosina 1918, 1919 ja 1920. Hieman ennen *Orleansin neitsyen* ensi-iltaa Suomessa oli nähty *Danton* (1921), ainoa saksalainen elokuva, johon arvostelija viittaa.⁶²⁸ Vaikka *Orleansin neitsyt* on paljon mainittuja elokuvia vanhempi, se nähtiin Suomessa viimeisenä. Suomessa vanhat yhdysvaltalaiset historialliset elokuvat joutuivat

⁶²⁴ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 1.11.1921, 3.

⁶²⁵ Päätösasiakirja 11410, 26.10.1921/11.1.1922. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA. Kun teos tarkastettiin vuonna 1921 siitä leikattiin ”ruoskimis- ja kidutuskohtaus”.

⁶²⁶ Ibid.

⁶²⁷ ”Filmiohjelmistosta.”, *Filmiaitta* 5 (1921), 68.

⁶²⁸ *Elonet*-tietokanta.

kilpailemaan uusien saksalaisten historiallisten elokuvien kanssa. Toisin kuin arvostelija väittää, *Orleansin neitsyt* ei ollut mikään Hollywoodin yritys kilpailla Saksan elokuvateollisuuden kanssa maailman elokuvamarkkinoilla. Päinvastoin, saksalaiset haastoivat Hollywoodin tuottamalla suuren budjetin historiallisia elokuvia kotimarkkinoille ja vientiin.⁶²⁹

Vaikka yhdysvaltalaiset elokuvat loistavat ”teknisillä apuneuvoillaan”, ne olivat arvostelijasta saksalaisia elokuvia huonompia. *Filmiaitan* kriitikko on näet sitä mieltä, että ”hienostuneessa luonteenkuvauksessa ja näyttämöllisessä kulttuurissa lienevät saksalaiset ainakin toistaiseksi voittamattomia.”⁶³⁰ Geraldine Farrar ja Wallace Reid eivät olleet saksalaisten kollegoidensa veroisia. ”Sellaista yhteisnäyttelyä, jota esim. [Emil] Jannings ja [Werner] Krauss tarjoavat ”Danton”-issa, ei amerikkalainen filmi tunne”,⁶³¹ arvostelija napauttaa. Hän kirjoittaa Farrarista näin:

Neitsyen osassa on Geraldine Farrar saanut ilmituoda koko näyttelijätärkyksensä, joka tosin ei omaa kaikkia niitä edellytyksiä, joita tehtävä olisi vaatinut. Taistelun tuohinassa ja hänen ratsastaessaan joukkojensa edellä uljaan lipun liehuessa raikkaassa tulessa, on hän ihastuttava; mutta kun hänen tulee kasvojenilmeillään henkevästi tulkita nuoren tytön uskonnollista innostusta ja hänen sisäistä kamppailuaan silloin kun hän huomaa etteivät hänen suojelusenkelinsä enää häntä varjele, silloin katsoja kaipaa näyttelijättäressä tehtävän syvempää ymmärtämistä; sielun hienoimpia ja jaloimpia kieliiä hän ei saa väräjäsmään, hän turvautuu ulkonaisiin efekteihin, jotka eivät suinkaan ulotu sydämeen.⁶³²

Farrarin näytteleminen on arvostelijasta ulkokohtaista opeteltujen eleiden toistamista, eikä hahmon henkilöpsykologian motivoimaa eläytymistä, kuten pitäisi. Sumiko Higashin mielestä Farrarin esiintyminen on ylvästä ja arvokasta, mistä johtuen se muistuttaa Jeanne d’Arcista tehtyjä patsaita ja maalaauksia, eikä maalaistytön fyysistä ja henkistä olemusta.⁶³³ *Filmiaitan* arvostelija liittää näyttelemisen ulkokohtaisuuden elokuvan toiseen ongelmaan, nimittäin siihen, että spektaakkeli on teoksessa henkilöhahmoja tärkeämmässä asemassa. Hän kirjoittaa, että

siihen seikkaan, että tämä aihe tarjoaa tilaisuuden mielenkiintoiseen selututkielmaan, ei ole kiinnitetty yhtä suurta huomiota. Filmistä saa itse teossa sen vaikutelman, että suuremmoiset näyttämölaitteet ja joukkoeffektit ovat filmin tärkein puoli, jotavastoin Neitsyt saa tyytyä olemaan jonkunlainen yhdyskohta, jonka ympärillä kaikki ympäristö liikkuu.⁶³⁴

Kriitikko syyttää elokuvaa klassisen Hollywood-kerronnan premissien rikkomisesta, vaikkei hänellä ollut käsitettä käytettävänä. Hänestä Jeanne d’Arcin henkilöpsykologian pitäisi motivoida tarinamaailman tapahtumia, eivätkä lavasteet ja avustajajoukot saisi jäädä itseisarvoiseksi spektaakkeliksi.

⁶²⁹ Thomas Elsaesser 2008, 106, 116; Kristin Thompson 2005, 21.

⁶³⁰ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 5 (1921), 68.

⁶³¹ Ibid.

⁶³² Ibid.

⁶³³ Sumiko Higashi 1994, 134.

⁶³⁴ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 5 (1921), 68.

Kyseessä on oiva esimerkki siitä, missä mielessä yhdysvaltalaisen elokuvien saattoi ajatella olevan pintapuolista loistoa.

Filmiäitän nimettömänä kirjoittava elokuva-arvostelija korostaa, ettei *Orleansin neitsyt* ole poikkeus, vaan samat ongelmat vaivaavat myös muita yhdysvaltalaisia historiallisia elokuvia. Hän kertoo asiasta näin:

Amerikkalaiset historialliset filmit saavuttavat erinomaisen todennukaisuuden taistelukohtauksien kuvaamisessa [...] ja joukkoesiintymiset loistavissa paraadeissa ja kalleissa juhlissa muodostuvat usein niin mahtaviksi, että useinkin tietoisuus filmisovitukseen uhrautujen jättiläissummien suuruudesta astuu mielessä liiksi etualalle.⁶³⁵

Yhdysvaltalaisissa historiallisissa elokuvissa speaktaakkeli oli kriitikosta vieraannuttava voima, joka ei vahvistanut tarinoita, kuten genren saksalaisissa edustajissa. *Orleansin neitsyen* tarina kytkeytyy moneen tapahtumapaikkaan: henkilöhahmot liikkuvat pienessä ranskalaisessa kylässä, Kaarle VII:n hovissa, taistelukentillä ja Orleansin kaupungissa. Lavastus on yksityiskohtaista, näyttävää ja suureellista. Cecil B. DeMillen mukaan elokuvantekijöillä oli käytössään peräti 13 000 rekvisiittaesineitä.⁶³⁶ Lisäksi elokuvassa nähdään sadoittain avustajia, suuri määrä hevosia ja jopa koulutettuja karhuja. *Iltalehden* nimettömäksi jääneestä kriitikosta "[n]äyttämölleasetus on suuremmoisinta, mitä historiallisten filminäytelmien alalla yleensä on milloinkaan nähty".⁶³⁷ Monessa kohtauksessa elokuvalliset keinot eivät ohjaa katsetta tarinamaailman kannalta keskeisiin seikkoihin, vaan lavasteet ja statistit varastavat huomion. Katsojat saattavat tarkkailla tarinan kannalta merkityksellisiä yksityiskohtia silloin, kun katseen tulisi kohdistua muualle. Teos ei siis kaikilta osin vastaa klassisen Hollywood-kerronnan ihanteita. Kohtauksessa, jossa Jeanne d'Arc menee tapaamaan kuningastaan, joutilas Kaarle VII esitellään yläkulmasta kuvatulla yleiskuvalla. Kuningas istuu salissa, jossa parveilee kymmenittäin näyttävästi puettuja hahmoja, joiden keskellä on kaksi tanssivaa karhua. Statistit ja karhut kilpailevat katsojan huomiosta. Lisäksi kuva-alan päättää kahden seinän muodostama kulma, joka vetää katsetta pois kuninkaasta. Leikkaus yleiskuvasta ei johda tarinan kannalta tärkeään yksityiskohtaan tai merkittävään henkilöön, vaan kokokuvaan väkijoukkoa ihastuttavasta karhusta, joka on tarinan kannalta liki merkityksetön elementti. Kohtauksen voi tulkita kuvastavan kuninkaan merkityksettömyyttä Ranskalle, mutta tämä ei poista sitä seikkaa, että speaktaakkeli on kohtauksessa henkilöhahmoja ja tarinamaailman tapahtumia tärkeämmässä asemassa.

Kristin Thompson on sillä kannalla, että lavasteet vievät samalla tavalla huomiota tarinamaailman tapahtumilta myös Ernst Lubitschin historiallisissa elokuvissa.⁶³⁸ Tässä mielessä *Orleansin neitsyt* ei siis suuremmin poikkea saksalaisista historiallisista elokuvista. Missä vika sitten oli? *Filmiäitassa* julkaistussa *Orleansin neitsyen* arvostelussa yhdysvaltalaisista ja saksalaisista näyttämöllepanoa käsitellään näin:

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Cecil B. DeMille teoksessa Sumiko Higashi 1994, 133

⁶³⁷ "Elävät kuvat", *Ilta-lehti* 1.11.1921, 3.

⁶³⁸ Kristin Thompson 2005, 59.

Tosin eivät saksalaisetkaan säästä, kun on kysymyksessä tuollaisen ulkonaisen loiston esittäminen, mutta he eivät kiinnitä siitä siihen pääpainoa; he käsittävät tehtävänsä toisella tavalla, he kuvaavat myös – ja tekevät sen ensi sijassa – aikakauden sisäistä elämää, he luovat kuvauksen *ajanhengestä*, eikä ainoastaan sen yksittäisistä ilmauksista. Siinä he ovatkin toistaiseksi ehdottomasti muita edellä.⁶³⁹

Viittaus aikakauden sisäiseen elämään tarkoittanee mentaliteetin kuvaamista. Monista tämä oli amerikkalaisille vaikeaa, varsinkin kun kyseessä oli ranskalaisen aihe. Yhdysvaltalaisista kulttuuria pidettiin pinnallisena ja sen koettiin näkyvän Hollywood-elokuvissa. Yhtenä esimerkkinä tästä voi pitää Farrarin mahtipontista ja ulkokohtaista näyttelemistä. Jos hänen tyyliinsä sopikin oopperalavoille, se ei elokuvassa kerro maalaistytön tunteista. *Filmiäitan* toimittajat olivat sillä kannalla, että elokuva heijastelee aina sen tuottaneen kansan luonteenlaatua. Heistä englantilaisessa elokuvassa on ”hiukan raskasta tyylikkyyttä” ja saksalaisessa ”syvyyttä ja voimaa”, mutta yhdysvaltalaisessa lähinnä ”ulkopuolista loistoa”.⁶⁴⁰ He ja muut näin ajatelleet olivat sillä kannalla, ettei amerikkalaisista ollut eurooppalaisten kulttuurien ymmärtäjiksi, saati kuvaajiksi. Siinä, missä pitäisi olla syvyyttä ja tunnetta, oli monessa Hollywood-elokuvassa pintaa ja loistoa, lehtijutut ohjasivat ajattelemaan.

Kaksikymmentäluvun taitteessa elokuvatoimittajat kehuivat toistuvasti ruotsalaisia elokuvia. ”Sekä aiheeltaan että tekotavaltaan ruotsalaiset filmit ovat meikäläisten makusuuntaa lähimpänä”,⁶⁴¹ toteaa nimimerkki ”Barthel”. Ajatusta on hyvä tarkastella esimerkin avulla. Tähän tarkoitukseen sopii historiallinen elokuva *Terje Vigen* (1917), jonka ohjasi *Filmiäitassa* elokuvataiteen mestariksi kehuttu Victor Sjöström.⁶⁴² Teos, joka merkitsi Sjöströmin taiteellista läpimurtoa, valmistui *Orleansin neitsyen* kanssa samoihin aikoihin ja on monessa mielessä samankaltainen elokuva. *Terje Vigen* nähtiin Suomessa jo tammikuun 13. päivä vuonna 1918 eli paljon *Orleansin neitsyttä* aikaisemmin.⁶⁴³ Elokuvan tuotti AB Svenska Biografteatern, joka yhdistyi vuonna 1919 Filmindustri AB Skandian kanssa suomalaiskriitikoiden ylistämäksi AB Svensk Filmindustriksi. *Terje Vigen* sopii *Orleansin neitsyen* vertailukohdaksi sikälikin, että kyseessä on prestiisituotanto – aikansa kallein ruotsalainen elokuva.⁶⁴⁴ Henrik Ibsenin runoon perustuva teos sijoittuu Norjaan eli kyseessä ei ole ruotsalaisten yritys kuvata omaa kulttuuriaan. Tässäkin mielessä se sopii vertailukohdaksi *Orleansin neitsyelle*, joka siis kuvaa Ranskan historiaa.

Napoleonin sotien aikaan sijoittuva elokuva kertoo Terje Vigenistä, merimiehestä, joka livahtaa Iso-Britannian saartamalta Etelä-Norjan rannikolta Tanskaan noutamaan nääntyvälle perheelleen ruokaa. Paluumatkalla hän jää kiinni ja joutuu sotavankeuteen, minkä aikana hänen perheensä kuolee. Vuosien kuluttua Vigen saa tilaisuuden kostaa hänet vanginneelle englantilaiselle upseerille, mutta heltyy viime hetkellä. *Terje Vigenissä* ei nähdä suuria lavasteita, sillä tapahtumat sijoittuvat enimmäkseen kallioisille rannoille ja merel-

⁶³⁹ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiäitta* 5 (1921), 68.

⁶⁴⁰ ”’Nibelunglied’ filmattuna”, *Filmiäitta* 13 (1924), 285.

⁶⁴¹ ”Barthel”, ”Svanston kreivit”, *Filmiäitta* 1 (1925), 10.

⁶⁴² ”Henkistä ylpeyttä”, *Filmiäitta* 5 (1921), 66.

⁶⁴³ Robin Hood 1984, 174.

⁶⁴⁴ Bo Florin 2003, 63.

le eli ulos luontoon. Sisätiloja edustavat Vigenin merenrantamökki ja englantilaisten tyrmä. Sisustus ei ole loisteliasta, vaan realistista. Esimerkiksi merenrantamökki näyttää siltä kuin kalastajan mökin voi olettaakin näyttävän. Siinä missä enin osa Hollywood-elokuvista kuvattiin studioissa, ruotsalaiset kuvasivat paljon ulkosalla ja oikeilla paikoilla. *Terje Vigenissä* luonto ei ole pelkkää taustaa, joka voisi viedä katsojan huomion tarinamaailman tapahtumilta, vaan se tukee tarinaa. Hyvä esimerkki on kohta, jossa sotavankeudesta vapautettu Vigen on kuullut vaimonsa ja lapsensa kuolleen. Mies seisoo puolikuvassa rannalla kasvot kameraan päin. Hän huutaa vannonen kostoa kädet ilmaan kohotettuina. Taustalla meri myrskyä vaahtopäinä, korostaen miehen raivoa. Siinä missä Kaarle VII joutuu *Orleansin neitsyessä* kilpailemaan katsojien huomiosta useiden yksityiskohtien kanssa, Sjöström on kar sinut elokuvansa näyttämöllepanon minimiin. *Terje Vigenissä* pauhaava meri ilmentää päähenkilön vahvoja tunteita, mutta Kaarle VII:n ja koulutettujen karhujen välinen suhde on tarinan kannalta löyhästi motivoitu.

Terje Vigenissä ei ole paljon historiallisille Hollywood-elokuville ominaista suurellista näyttämöllepanoa. Siinä missä Hollywood-studioiden voisi olettaa panostavan Iso-Britannian laivaston kuvaamiseen, *Terje Vigenissä* nähdään vain yksi sotalaiva, ja sekin monesti kaukana horisontissa. Elokuvassa huomio on kaiken aikaa tarinan päähenkilössä, ei asioissa hänen ympärillään, kuten *Orleansin neitsyen* monessa kohtauksessa. Kun Vigen jää kiinni, hänet nostetaan köysissä laivan kannelle. Kamera on asemoitu suhteessa kuvattavaan kohteeseen siten, että mies on kuvan etualalla huomion keskipisteenä kasvot kameraa kohti ja englantilaiset sotilaat seisovat hänen takanaan. Kaarle VII:n hoviin saapuva Jeanne d'Arc sen sijaan kulkee väkijoukon keskellä, josta hän ei erotu läheskään yhtä selvästi. Kun Vigen anoo armoa laivan kapteenilta, kapteenin kieltävä vastaus jää kuva-alan ulkopuolelle, mutta tulee katsojille selväksi Vigeniä esittävän Sjöströmin näyttelemisen kautta. Kuten tässä esimerkissä, monessa elokuvan kohtauksessa nähdään vähemmän kuin elokuvantekijä olisi voinut näyttää. Vastaus on kapteenille jokseenkin merkityksetön, mutta Vigenille se merkitsee paljon. Tämä psykologinen ulottuvuus korostuu, koska kohtauksessa ei leikata ristiin tai henkilöitä asemoida samaan kuvaan. Katsojat ovat kaiken aikaa Vigenin kanssa ja kerronta ohjaa heitä jakamaan hänen tunteensa. Toisin kuin ruotsalaisissa elokuvissa, *Orleansin neitsyessä* on paljon ristiin leikkaamista. Kun Eric Trentin johtamat englantilaiset sotilaat saapuvat ranskalaiseen kylään, asukkaat pakenevat kauhuissaan. Hävitystä ei esitellä näyttelemisen kautta, vaan teoksessa leikataan ristiin Jeanne d'Arcin ja kylää ryöstävien ja hävittävien englantilaisten välillä. *Terje Vigenin* vangitsemiskohtaus päättyy otokseen ruoalla lastatusta soutuveneestä, joka kelluu puolittain tyynellä merenpinnalla. Otos on melankolinen: se kuvastaa Vigenin epäonnistunutta yritystä ja sen seurauksia eli kuolemaa, surua ja yksinäisyyttä. Koska soutuveneellä on symbolinen funktio, sen kuvaamiseen käytetään paljon aikaa. Sen sijaan näyttävää sotalaivaa ei sen tarkemmin esitellä, koska sen kerronnallinen funktio tulee muutenkin selväksi. Kun englantilaiset *Orleansin neitsyessä* ovat poistuneet ranskalaisesta kylästä, asukkaat palaavat katsomaan hävityksen jälkiä. Astiat on särjetty ja huonekalut hajotettu. Tuhoa ja menetystä ei kuvata symbolisesti, vaan asukkaat seisovat kirjaimellisesti sen keskellä, vaikkei tämä enää välitä tarinan kannalta merkittävää informaatiota. Elokuvassa katsojille näytetään useaan otteeseen paljon enemmän kuin olisi tarinan kannalta tarpeen.

Terje Vigen nosti Victor Sjöströmin ja ruotsalaisen elokuvan maailmanmaineeseen. Tekijää ihailtiin monessa maassa, myös Yhdysvalloissa. Ohjaajaa käsittelevässä kirjassaan Robin Hood eli Bengt Idestam-Almquist kertoo erään yhdysvaltalaiskriitikon kirjoittaneen näin: ”Nähtyään elokuvan [...] ei keksi yhtään amerikkalaista ohjaajaa, joka olisi saanut esille elokuvan psykologian ja realistisen aiheen paremmin tai edes yhtä hyvin. [...] Seastrom saisi tulla Amerikkaan opettamaan kilpailijoilleen miten elokuvia luodaan.”⁶⁴⁵ Suomalaiset elokuvatoimittajat olivat samaa mieltä. *Filmiäitan* -sivuilla Hollywood edusti usein kaikkein heikointa elokuvaa ja Ruotsi kaikkein parasta.

KESKUSTELU SUOMALAISESTA KANSALLISESTA ELOKUVASTA

”Suomalaisen elokuvan historia, jos näin komeata sanaa ollenkaan on syytä käyttää, kun kysymyksessä on niin nuori ja itse asiassa vähän kehittynyt ala kuin kotimainen filmituotantomme, alkaa oikeastaan vasta vuodesta 1920”,⁶⁴⁶ Roland af Hällström väittää vuonna 1936 ilmestyneessä kirjassa *Filmi – Aikamme kuva*. Käsitys ei ollut uusi, sillä vastaavat luonnehdinnat toistuivat kaksikymmentäluvun elokuvakeskusteluissa. ”Ensimmäisen suomalaisen filmidraaman ensiesitys”⁶⁴⁷ koettiin *Helsingin Sanomien* elokuva-arvostelijan mukaan joulukuun 27. päivä vuonna 1920, jolloin *Ollin oppivuodet* tuli ensi-iltaan. Teoksen tuotti Suomi-Filmi Oy ja sen ohjasi Teuvo Puro. Kotimainen näytelmäelokuvatuotanto oli kuitenkin saavuttanut liki teolliset mittasuhteet jo autonomian ajalla. Ennen venäläisviranomaisten vuonna 1916 langettamaa kuvauskieltoa maassa oli tehty kaikkiaan 25 näytelmäelokuvaa, joista kymmenen valmistui huippuvuonna 1914.⁶⁴⁸ Vaikka luvut ovat pieniä verrattuna esimerkiksi Ruotsin tilanteeseen, ne eivät selitä sitä ylenkatsomista, jolla autonomian ajan elokuvatuotantoon alettiin suhtautua kaksikymmentäluvun taitteessa. Jotkut elokuvatutkijat ovat sillä kannalla, että sisällissota aiheutti kotimaisen näytelmäelokuvan kehitykselle mittaamatonta vahinkoa.⁶⁴⁹ Väitteessä lieenee perää, mutta näin ajattelevat antavat liian vähän painoarvoa sille, että kotimainen elokuvakenttä liikehti vilkkaasti sota-kuukausien jälkeen. Tuolloin Suomessa perustettiin uusia elokuva-alan yhtiöitä.⁶⁵⁰ Sen sijaan monet autonomian ajan elokuvayritykset eivät olleet elinkelpoisia, vaan lopettivat toimintansa jo ennen maan itsenäistymistä tai kuihtuivat pois sen jälkeen.⁶⁵¹ Uusien yhtiöiden ja elokuvatoimittajien yhteistoiminnan tuloksena vuosikymmenen taite alkoi merkitä murrosta, jonka toiselle puolelle jäi vanha ja toiselle uusi elokuva.

Kaksikymmentäluvun alussa suomalainen elokuva oli kriisissä. Koska valtio ei suhtautunut elokuvaan taiteena, vaan verotti alaa ankarasti, elokuvakentällä etsittiin keinoja varsinkin kotimaisten elokuvien paikantamiseksi

⁶⁴⁵ Robin Hood 1984, 78.

⁶⁴⁶ Roland af Hällström 1936, 221.

⁶⁴⁷ ”Ensimmäisen suomalaisen filmidraaman ensiesitys”, *Helsingin Sanomat* 20.12.1920, Elokuvan *Ollin oppivuodet* (1920) leikekansio, KAVA.

⁶⁴⁸ Hannu Salmi 2002, 330 ja passim.

⁶⁴⁹ Tytti Soila 1998a, 35.

⁶⁵⁰ Katso Kari Uusitalo 1972a, 72.

⁶⁵¹ Jari Sedergren & Ilkka Kippola 2009, 106.

lähemmäs legitiimejä taiteita taide-ajanviete-akselilla. Jo veropolitiikasta johtuen suomalaisen elokuvan tuli tavoittaa laajat yleisöjoukot, jotta teosten tuottaminen, levittäminen ja esittäminen olisi taloudellisesti kannattavaa. Tilanne oli vaikea, sillä vuoden 1918 tapahtumat olivat jakaneet kansan kahdella. Teatterikentällä jako näkyi katsojien ”poliittisen katsomuksen mukaisessa kiinnittymisessä joko työväenteatterin tai ’porvarillisen’ teatterin kannattajaksi”.⁶⁵² Koska vastaavaa jakoa ei haluttu elokuvakentälle, elokuvantekijöiden tuli löytää keinoja, joilla puhutella sekä sisällissodan voittanutta että hävinnyttä osapuolta. Kolmas iso ongelma oli se, että elokuvatarjonta oli homogeenisoitunut Hollywood-elokuvien ja saksalaisten elokuvien valtavien maahantuontimäärien myötä. Kotimaiset elokuvatuottajat joutuivat kilpailemaan omilla kotimarkkinoillaan aiempaa selvemmin yhdysvaltalaisien ja saksalaisten elokuvien kanssa. Elokuvantekijöiden vaihtoehtoiksi jäivät ulkomaisten elokuvien jäljittely, kotimaisten elokuvien niistä erilaistaminen sekä näiden ääripäiden väliin jäävät ratkaisut. Muuttuneeseen tilanteeseen oli reagoitava tavalla tai toisella.

Hannu Salmi korostaa, että kotimainen autonomian ajan näytelmäelokuva oli sekä ihanteiden ja vaikutteiden että henkilösuhteiden tasolla jatkuvassa vuorovaikutuksessa skandinaavisen ympäristönsä kanssa.⁶⁵³ Monilta piirteiltään elokuvat olivat kansainvälisiä, mitä vastoin nationalistiset piirteet eivät olleet vahvoja.⁶⁵⁴ Salmesta autonomian ajan näytelmäelokuvat olivat enemmän paikallisia kuin kansallisia, vaikka kotimaisuutta käytettiin niiden myyntivalttina.⁶⁵⁵ Suomalaiset elokuvat kilpailivat ulkomaisten kanssa paikallisuudella ja ulkomaisten elokuvien keinoilla vielä kaksikymmentäluvun taitteessakin. Tämä on erityisen selvää suomalaisten slapstick-komedioiden kohdalla. Yksikään niistä ei ole säilynyt alkuperäisessä muodossaan, eikä monesta ole jäljellä kuin fragmentteja, toisista ei sitäkään. Lehdissä julkaistut esittelyt, selonteot ja arvostelut kuitenkin tukevat käsityksiä teosten kansainvälisistä piirteistä ja paikallisuudesta. Esimerkiksi Vihtori Simonen kertoo *Suomen Kuvalehdessä*, ettei kotimaisen slapstick-komedian *Kihu-Kallen ja Mouku-Franssin kosioretken* (1920) ”aihe suinkaan mitenkään ole ’kansallinen’, mutta näytelmä saa silti melko määrässä suomalaisen ja erityisesti mikkeliläisen värityksen ja nimenomaan Kyyhkylän kartano ympäristöineen tulee siinä kymmenissä kohtauksissa eri puolilta esitetyksi”.⁶⁵⁶ Teoksen tuotti Lyyra Filmi ja ohjasi Hjlamar V. Pohjanheimo. *Satakunnan Kansan* kriitikko on taas sitä mieltä, että Teuvo Puron ohjaama *Se parhaiten nauraa, joka viimeksi nauraa* (1921) on monia ulkomaisia slapstick-komedioita parempi muun muassa sen takia, että ”kotimainen ympäristö lisää filmin vaikutusta”.⁶⁵⁷ Kiehtovaa kotimaisissa slapstick-komedioissa oli se, että ne sijoittuivat tunnistettavaan ympäristöön, ehkä jopa tutuille paikoille.

Luultavasti kotimaiset elokuvantekijät hakivat teoksiinsa innoitusta yhdysvaltalaisista slapstick-komedioista, kuten heidän edeltäjänsä autonomian ajalla. Salmi nimittäin kertoo, että autonomian vuosina kotimaisissa slaps-

⁶⁵² Mikko-Olavi Seppälä & Katri Tanskanen 2010, 153.

⁶⁵³ Hannu Salmi 2002, 328.

⁶⁵⁴ Jaakko Seppälä 2010a, 7–10; Hannu Salmi 2002, passim.

⁶⁵⁵ Hannu Salmi 2002, 331 ja passim.

⁶⁵⁶ Vihtori Simonen, ”Suomalaisia filmifarsseja”, *Suomen Kuvalehti* 37 (1920), 865.

⁶⁵⁷ Katso ”Kotimaista filmitaidetta on”, *Satakunnan kansa* 1.11.1921, elokuvan *Se parhaiten nauraa, joka viimeksi nauraa* (1922) leikekansio, KAVA.

tick-komedioissa paukuteltiin revolvereja siinä missä yhdysvaltalaisissa.⁶⁵⁸ Jokseenkin selvä viittaus Hollywood-tuotantoon on Vihtori Simosen huomio, että *Kilu-Kallen ja Mouku-Franssin kosioretkessä* ”[h]enkilöt [ovat] väkevästi karrikeerattuja kuten filmi-ilveilyissä tavallisesti”.⁶⁵⁹ Tällaista estetiikkaa edusti ennen kaikkea Keystone Film Company. Vaikka sirkuksissa oli totuttu näkemään klovneja, Suomessa harjoitettiin enemmän toisenlaista komiikkaa. Huvinäytelmien esityksissä komiikka oli vähemmän fyysistä ja vahvemmin omaan kulttuuriin sidottua.⁶⁶⁰ Tarinan tasolla *Kilu-Kallen ja Mouku-Franssin kosioretken* yhtymäkohdat yhdysvaltalaisiin slapstick-komedioihin olivat ilmeisiä:

Kaksi repaleista maantieritaria keinottelee itsensä lukemattomilla konsteilla herraskartanon isäntäväen suosioon ja menestyvätkin hommissaan jo siinä määrin, että toinen lähtee kihlojen ostoon kartanon tyttären, toinen piian kanssa, mutta aivan kultasepän oven edessä yllättävät poliisit molemmat sulhaset – valeparoonin ja hänen palvelijansa – ottaen heidät huostaansa aivan morsianten käsipuolesta.⁶⁶¹

Kilu-Kallen ja Mouku-Franssin kosioretketkessä ”repaleiset maantieritarit” tunkeutuivat yhdysvaltalaisen esikuviansa tavoin ylempiluokkisiin tiloihin aiheuttaen sekasortoa ja ongelmia. Sen sijaan suomalaisissa huvinäytelmissä tarinan aiheena on usein nuorenparin rakkaus, jonka ympärillä häärivät ”vakavat vanhemmat, sirkeät piit ja kauniit tyttäret sekä reippaat nuoret miehet poikina ja renkeinä. Vakiokalustoa ovat myös juoruavat vanhat naiset, ennustajaeukot, peräkammarin pojat ja tekopyhät keinottelijat”,⁶⁶² mutta eivät irtolaiset ja pummit kuten monissa yhdysvaltalaisissa slapstick-komedioissa. Lyyra Filmin tuottaman elokuvan *Kun solttu Juusosta tuli herra* (1921) tarkastuspäätöksessään lukee: ”[v]ierasperäisestä aiheesta sommitellut Väinö Lehmus.”⁶⁶³ Näyttää siltä, että Suomessa tuotetut slapstick-komediat eivät olleet aikalaisista järin suomalaisia.

Elokuva-arvostelijat, jotka vertasivat kotimaisia slapstick-komedioita yhdysvaltalaisiin, havaitsivat myös merkittäviä eroja. Suomen Biografi Osakeyhtiön tuottama *Ylioppilas Pöllövaaran kihlaus* (1920), jonka Erkki Karu ohjasi, ”on varsin lupaava enne kotimaisen filmitaitteen kehittymisestä ulkomaisten parhaiten tuotteiden tasalle”,⁶⁶⁴ *Iltalehden* nimettömänä pitäytyvä elokuva-arvostelija kertoo. Moni oli sillä kannalla, että yhdysvaltalaiset slapstick-komediat olivat suomalaisia parempia. Ensinnäkin kotimaiset elokuvat olivat liian hidastempoisia: ”joskus vain toivoisi, että toiminta vilahtelisi hiukan nopeamminkin”,⁶⁶⁵ *Satakunnan kansan* kriitikko kertoo elokuvasta *Se parhaiten nauraa, joka viimeksi nauraa* (1921). Komiikkakin oli usein tur-

⁶⁵⁸ Hannu Salmi 2002, 231.

⁶⁵⁹ Vihtori Simonen, ”Suomalaisia filmifarsseja”, *Suomen Kuvalehti* 37 (1920), 865.

⁶⁶⁰ Katri Tanskanen 2010, 91–95; Elina Pietilä 2003, 229, 272–279.

⁶⁶¹ Vihtori Simonen, ”Suomalaisia filmifarsseja”, *Suomen Kuvalehti* 37 (1920), 865.

⁶⁶² Katri Tanskanen 2010, 91.

⁶⁶³ Päätösasiakirja 11151, 11.2.1921. Fc:24 Päätösasiakirjat 1920–1921. Valtion filmitarkastuslautakunnan asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁶⁶⁴ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 18.2.1920, Elokuvan *Ylioppilas Pöllövaaran kihlaus* (1920) leikekansio, KAVA.

⁶⁶⁵ ”Kotimaista filmitaidetta on”, *Satakunnan kansa* 1.11.1921, elokuvan *Se parhaiten nauraa, joka viimeksi nauraa* (1922) leikekansio, KAVA.

han maltillista. Elokuva-arvostelija ”A. K:nen.” luonnehtii Suomen Biografi Osakeyhtiön tuottamaa ja Konrad Tallrothin ohjaamaa elokuvaa *Venusta etsimässä* (1919) *Iltalehdessä*:

Jonkunlainen varovaisuus liioittelun välttämiseksi ja hulluttelun arastelu oli kuitenkin huomattavissa, niin että se repäisevä meininki, johon varsinkin amerikkalaisissa pilanäytelmissä on totuttu, puuttui. Erityisesti kohdistuu tämä huomautus pääosan esittäjään, josta näytelmän onnistuminen kokonaan riippuu.⁶⁶⁶

Sitä ei käynyt kiistäminen, että Hollywood-koomikot olivat aivan toisella tasolla kuin suomalaiset kollegansa ja paljon hauskempia.⁶⁶⁷ Kaikista maltillisuus ei kuitenkaan ollut huono asia. *Venusta etsimässä* ”är en komedi i två akter och just som komedi betraktad står den högt över de av amerikanskt ursprung och är jämbördig med de bästa danska”,⁶⁶⁸ toteaa *Hufvudstadsbladetin* elokuva-arvostelija ”Bio-Girl”. Tässä täytyy muistaa, että varsinkin kriitikoiden mielestä Keystone-elokuvat olivat elokuvaa huonoimmillaan. Täten ei ole yllättävää, etteivät monet halunneet kotimaisten elokuvantekijöiden seuraavan komediatuotannossa amerikkalaisten näyttämällä tiellä.

Kotimaisten slapstick-komedioiden tuotantomäärät laskivat kaksikymmentäluvun alussa. Slapstick-komedioilla suomalaisia ei yhdistetty kansalliseksi elokuvayleisöksi. Vaikka genre oli suosittu, tai ainakin sen yhdysvaltalaiset edustajat olivat sitä lasten ja työläisten keskuudessa, kotimaiset slapstick-komediat eivät tuottaneet paljon. Näin voi päätellä siitä, että Lyyra Filmi, joka valmisti Hjlar V. Pohjanheimon elokuvat *Kilu-Kallen ja Mouku-Franssin kosioretki*, *Kun solttu-Juusosta tuli herra* ja *Sunnuntaimetsästäjät* (1921), lopetti toimintansa lähes kokonaan viimeksi mainitun valmistuttua. Yhtiö oli kokenut monenlaisia vastoinkäymisiä, ”eivätkä kartanon mailla kuvatut farssit saaneet [... johtoa] vakuuttuneeksi siitä, että elokuvien tuottamista kannatti jatkaa”.⁶⁶⁹ Pettymys oli myös Suomi-Filmi Oy:n tuottama slapstick-komedia *Se parhaiten nauraa, joka viimeksi nauraa*. Yhtiön ensimmäinen voittoa tuottanut elokuva oli Erkki Karun ohjaustyö *Koskenlaskijan morsian*, joka tuli ensi-iltaan vuonna 1923.⁶⁷⁰

”Kotimaisten taiteilijain teoksia taiteelliseen filmiasuun”

Suomessa nationalistinen ajattelu oli voimakasta kaksikymmentäluvun alussa, mikä näkyy siinä, että keskusteluissa korostettiin kansallista ja suomenkielistä kulttuuria. Suuntaus vaikutti myös elokuvakentällä, sillä Ari Honka-Hallilan sanoin elokuvankin piti ”osallistua uuden Suomen rakentamiseen ja viemiseen maailmankartalle”,⁶⁷¹ mikä näkyy jo uusien elokuvayhtiöiden nimissä: Suomen Biografi Osakeyhtiö, Suomen Filmitaide Osakeyhtiö, Suomen

⁶⁶⁶ ”A. K:nen.”, ”Ensimmäinen suomalainen filminäytelmä”, *Iltalehti* 8.12.1919, elokuvan *Venusta etsimässä* (1919) leikekokansio, KAVA.

⁶⁶⁷ Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus ratkaistu”, *Tulenkantajat* 4 (1929), 56.

⁶⁶⁸ ”Bio-Girl”, ”Biografpremiärerna”, *Hufvudstadsbladet* 9.12.1919, elokuvan *Venusta etsimässä* (1919) leikekansio, KAVA.

⁶⁶⁹ Hannu Salmi 2002, 325; Kari Uusitalo 1988, 325.

⁶⁷⁰ Hannu Salmi 2002, 325; Kari Uusitalo 1988, 73.

⁶⁷¹ Ari Honka-Hallila teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti 1995, 41–42.

Filmikuvaamo Osakeyhtiö. Saavutettua itsenäisyyttä haluttiin korostaa kulttuurisella itsenäisyydellä.⁶⁷² Kenttä haluttiin suomalaisten haltuun jo sen takia, etteivät rahat virtasi ulkomaille. Keskusteluissa kotimaisesta elokuvasta on huomattavissa protektionistinen sävy. ”Vähäisiä eivät ole ne summat, joita vuosittain filmeistä ulkomaille maksetaan sillä filmit ovat sangen kallista tavaraa”,⁶⁷³ kertoo *Turun Sanomiin* kirjoittanut ”Sepeteus”. Kysymys kotimaisen elokuvan tulevaisuudesta oli kansantaloudellisesti merkittävä. Merkittävä se oli myös kulttuurisesti, koska ulkomaisten elokuvien enemmistöä ei pidetty laadultaan hyvänä. Monet tätä mieltä olleet esittivät käsityksensä kärkkäin sanankääntein, kuten tekee Eero Alpi *Viikko-Sanomissa*:

Näiden rivien kirjoittaja ei ole silmin ja korvin kuultavan taiteen sekä taidetta aina seuraavan taiteenhumbuukin aloilla koskaan tuntenut minkään johdosta niin tavattoman suurta pahoinvointia kuin kaikenlaisten amerikal. ja saksalaisten ’Rakkauden uhrien’ [tuntematon], ’Suurkaupungin mysterioiden’ [tuntematon] tai Chaplinin-kuvausten ynnä muiden semmoisten esitysten johdosta, joita aina olen pitänyt oikean, totisen näytelmätaiteen hävyttömimpinä vihollisina.⁶⁷⁴

Koska ulkomaisten elokuvien ei ajateltu palvelevan sen enempää maan taloutta kuin kulttuuria, keskustelu suomalaisesta elokuvasta ja sen mahdollisuuksista vahvistui. Taustalla vaikutti myös nuoren tasavallan näyttämisen halu. Kotimaisen elokuvan haluttiin palvelevan yhteiskuntaa monin tavoin. Nimimerkillä ”T.” esiintyvä elokuva-arvostelija kertoo tästä *Karjalassa*: ”Ja mitä taas merkitsee maamme tunnetuksi tekemiseksi ulkomailla [...] sekä millaisena propagandavälineenä voimme kotimaista filmiä käyttää, sitä ei tarvinne tässä tehostaa.”⁶⁷⁵ Kirjoittajasta oikeanlainen suomalainen elokuva tekisi maata tunnetuksi ja kasvattaisi kansaa, kuten sivistävän hovin piti.

Roland af Hällström perustelee historiallisen murroksen sijoittamista vuoteen 1920 sillä, että tuolloin ”varsinaisesti aloitti toimintansa muutamien nuorten näyttelijöiden perustama Suomi-Filmi Oy., josta pitkäksi aikaa tuli kotimaisen filmituotannon hallitseva ja ainoa merkki”.⁶⁷⁶ Väite on liioiteltu, sillä Suomi-Filmi Oy:n rinnalla toimi kaiken aikaa joukko pienempiä tuotantoyhtiöitä, mutta siinä Hällström on oikeassa, että yhtiö oli maan ylivoimaisesti suurin näytelmäelokuvien tuottaja.⁶⁷⁷ Suomen Filmikuvaamo Oy:n, jonka nimi muutettiin Suomi-Filmi Oy:ksi vuonna 1921, perustivat vuonna 1919 suomalaiseseen kulttuurieliittiin lukeutuneet teatterin ammattilaiset: Carl Fager, Ilmari Matson, Martti Tuukka, Erkki Karu ja Teuvo Puro.⁶⁷⁸ Heistä Puro ja Fager olivat kotimaisen elokuvan konkareita. Puro oli ollut tekemässä maan ensimmäistä näytelmäelokuvaa *Salaviinanpolttajia* vuonna 1907 ja

⁶⁷² Keijo Virtanen & Esko Heikkonen 1985, 106.

⁶⁷³ ”Sepeteus”, ”Filmitoimintasuudesta Suomessa”, *Turun Sanomat* 2.4.1922, elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio, KAVA.

⁶⁷⁴ Eero Alpi, ”Mitä kotimaisen filmauksen alla on maassamme aikaansaatu?”, *Viikko-Sanomien* 23.4.1923, elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio, KAVA.

⁶⁷⁵ ”T.”, ”Kotimainen filmiuutuus”, *Karjala* 25.1.1921, elokuvan *Ollin Oppivuodet* (1920) leikekansio, KAVA.

⁶⁷⁶ Roland af Hällström 1936, 221.

⁶⁷⁷ Jari Sedergrén & Ilkka Kippola 2009, 113; Kari Uusitalo 1988, 107.

⁶⁷⁸ Jari Sedergrén & Ilkka Kippola 2009, 113; Kari Uusitalo 1988, 47.

ensimmäistä kotimaista taide-elokuvaa *Sylvia* (1913) vuonna 1911.⁶⁷⁹ Juuri tämä vuonna 1911 aloitettu kotimaisen elokuvan suuntaus vahvistui kaksikymmentäluvun taitteessa, sillä Suomen Filmikuvaamo/Suomi-Filmi Oy ryhtyi tuottamaan elokuvia, jotka perustuvat tunnettuihin kotimaisiin näytelmiin ja romaaneihin.

Yhtiön ensimmäinen kokoillan elokuva *Ollin oppivuodet* tuli ensi-iltaan joulukuun 27. päivä vuonna 1920.⁶⁸⁰ Teuvo Puron ohjaama teos perustuu vuonna 1919 ilmestyneeseen Anni Swanin samannimiseen romaaniin, joka oli lasten ja nuorten suosiossa. Elokuva oli sikäli ajankohtainen, että yleinen oppivelvollisuus säädettiin lailla vuonna 1921. Teoksen yhteiskunnallista ja kulttuurista painoarvoa korostivat ensi-iltaan kutsutut vieraat. ”Näytännössä oli läsnä kutsuvieraina Tasavallan presidentti seurueineen, hallituksen jäseniä, lukuisa joukko kirjallisen ja taiteellisen maailman edustajia, etupäässä tietysti näyttämötaiteilijoita.”⁶⁸¹ *Ollin oppivuodet* on selvemmin suomalainen elokuva kuin kaksikymmentäluvun taitteen slapstick-komediat. Teos on tunnetun kotimaisen romaanin adaptaatio ja sen pääosissa nähdään tunnettuja teatterinäyttelijöitä. Lisäksi sen esityksissä soitettiin suomalaista musiikkia.⁶⁸²

Elokuva-arvostelijat pitivät *Ollin oppivuosia* uudenlaisena avauksena ja sellaisena se sai kiitosta. ”Filmitaide vaatii pitkää ja harrasta opintoaikaa ennenkuin saavutetaan sellainen kypsyneisyys, jota vaaditaan tyydyttämään meidän muutenkin helliteltä yleisöämme”,⁶⁸³ *Filmiaitan* nimettä esiintyvä toimittaja mainitsee. ”Tätä silmälläpitäen on – ainakin siltä näyttää – Suomi-filmi valinnut oikean tien, ja tämä kuvaamo tarjonnee meille tulevaisuudessa vielä paljon arvokasta ja hyvää.”⁶⁸⁴ *Karjalan* elokuva-arvostelija ”T.” painottaa, että teos ”antaa jokaiselle vakaumuksen siitä, että kohta on suomalainen filmi tasa-arvoinen kilpailijana maailman filmimarkkinoilla”.⁶⁸⁵ Kaikki eivät olleet samaa mieltä. Esimerkiksi *Filmiaitan* Yhdysvaltojen kirjeenvaihtaja Gösta Gustafsson Wrede, joka käyttää nimimerkkiä ”Jack Williams”, on suorastaan päinvastaisella kannalla:

Minun tietääkseni ei ainoatakaan suomalaista filmisovitusta ole esitetty ulkomailla ja siitä saamme olla varsin kiitollisia. Ette kai pidä sopivana esittää kunnon elävienkuvien näyttösalissa sellaista filmiä kuin ’Ollin oppivuodet’, joka kuitenkin on tähän asti paras suomalainen filmituote. Älkää puhuko muista taidefilmeistä! Vieläpä norjalaiset filmitkin, jotka kuitenkin ovat huomattavasti suomalaisia parempia, ovat varsin keinoja.⁶⁸⁶

⁶⁷⁹ Hannu Salmi 2002, 95.

⁶⁸⁰ *Elonet*-tietokanta.

⁶⁸¹ ”J. L.”, ”Suomen filmikuvaamo: Ollin oppivuodet”, *Iltalehti* 12.12.1920, elokuvan *Ollin oppivuosien* (1920) leikekansio, KAVA.

⁶⁸² ”Ensimmäisen suomalaisen filmidraaman ensiesitys”, *Helsingin Sanomat* 20.12.1920, elokuvan *Ollin oppivuodet* (1920) leikekansio, KAVA. Suomalaisen sävelien soittaminen kotimaisten näytelmäelokuvien esityksissä vakiintui jo autonomian ajalla.

⁶⁸³ ”Uusia kotimaisia filmejä”, *Filmiaitta* Joulunumero (1921), 121.

⁶⁸⁴ Ibid.

⁶⁸⁵ ”T.”, ”Kotimainen filmiuutuus”, *Karjala* 25.1.1921, elokuvan *Ollin oppivuodet* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶⁸⁶ ”Jack Williams”, ”Suomalainen filmi Yhdysvalloissa”, *Filmiaitta* 1 (1922), 9.

Näkemyksessä korostuu se seikka, että suomalaisten elokuvien piti kilpailla ulkomaisten elokuvien kanssa sekä kotimarkkinoilla että maailmalla. *Turun Sanomissa* nimettä esiintyvä toimittaja toteaa asiasta näin:

On helppo ymmärtää miten huimaavat nämä vaikeudet nykyään uudelle tulokkaalle ovat amerikkalaisten, saksalaisten, ruotsalaisten ja koko maailman filmiliikkeitten suunnattoman tuotannon ja kilpailun vuoksi. Suomalaisella sisulla on asiaa kuitenkin ryhdytty ajamaan ja päätetty se viedä läpi.⁶⁸⁷

Tällaista sisua tarvittiin. Vaikka *Ollin oppivuosien* yleisömenestyksen on arvioitu olleen suomalaisen elokuvan siihenastisista paras, levitystulot eivät kattaneet edes valmistuskuluja.⁶⁸⁸ Ari Honka-Hallila on pohtinut syitä elokuvan heikolle menestykselle. Hän on sillä kannalla, että Swan ei ollut mikään suomalaisen kirjallisuuden klassikko, vaan kirjoitti marginaaliselle ryhmälle, mistä johtuen kirjallinen pohja ei antanut riittävästi tukea markkinoinnille. Toisaalta teoksessa ei ollut riittävästi kansallisina pidettyjä aineksia, vaan se sulautui huomaamattomasti muun ohjelmiston joukkoon.⁶⁸⁹ *Ollin oppivuodet* oli siis eräänlainen väliinputoaja. Moni tavanomainen Hollywood-elokuva ei myöskään vetänyt paljon katsojia, mutta tämä ei ollut iso ongelma, sillä tällaiset tuontielokuvat olivat halpoja kun taas elokuvien valmistaminen Suomessa oli kallista.

Kaksikymmentäluvun taitteeseen kirjoitettu elokuvahistoriallinen murros selittyy sillä, että tuolloin suomalaisesta elokuvasta ryhdyttiin määrätietoisesti tekemään aiempaa kansallisempaa. *Filmiaitan* nimettömänä kirjoittanut toimittaja kertoo, että ”Teuvo Puron filmitulkinta ’Kihlaus’ [1922] on laatuaan sellainen, että sitä täytyy pitää *kansallisen filmirunouden* ensimmäisenä edustajana Filmitaiteemme kehityksessä”.⁶⁹⁰ Toimittaja ei epäillyt määritellä Suomi-Filmi Oy:n tuottamaa teosta vedenjakajaksi, eikä hän ollut mielipiteineen yksin, vaan kyseessä oli varsin yleinen ajatus. ”Filmitaiteellisuutemme tähänastiset tuotteet ovat luonteeltaan lähinnä amatöörfilmejä. Näistä kokeista on nyt kasvanut esiin kaunokirjallinen helmi, jolla on taiteellista arvoa”,⁶⁹¹ toimittaja jatkaa. Tässä täytyy muistaa, että tämä taiteellinen elokuvasuuntaus oli orastanut Suomessa jo vuonna 1911. Sekin on hyvä huomata, että Aleksis Kiven yksinäytöksinen komedia oli sovitettu elokuvaksi ensimmäisen kerran jo vuonna 1920, tosin harrastelijavoimin tuotettu teos esitettiin tiettävästi ainoastaan yhdessä kutsuvierasnäytännössä.⁶⁹² Moni elokuvakirjoittaja oli sillä kannalla, että Suomi-Filmi Oy:n uusi teos asetti kotimaisen elokuvateollisuuden nimenomaan kansallisille urille. Tätä kotimaisen elokuvan uutta suuntausta voi nimittää Clifford Geertzin termejä soveltaen ”essentialistiseksi suomalaiseksi elokuvaksi”.⁶⁹³ Elokuvantekijöiden pyrkimyksenä oli tehdä kansakunnan perusolemusta kuvaavaa tai siitä kumpuavaa elokuvaa, joka innostaisi erityisesti kotimaisia katsojia. Fennomaaninen suomalainen perinne näkyy vahavana niin *Kihlauksessa* kuin suuntauksen

⁶⁸⁷ ”Suomalainen filmitaiteellisuus”, *Turun Sanomat* 1.5.1923, elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio, KAVA.

⁶⁸⁸ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, 175.

⁶⁸⁹ Ari Honka-Hallila teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti 1995, 45.

⁶⁹⁰ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 1 (1922), 5.

⁶⁹¹ Ibid.

⁶⁹² Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, 167–168.

⁶⁹³ Clifford Geertz 1973, 240–241.

muissa elokuvissa: kansalliskirjallinen perusta, vanhat tavat, vakiintuneet instituutiot ja monet muut suomalaista yhteisöllisyyttä ja kansallistunnetta sekä luovat että ylläpitävät tekijät, joita ulkomaiset kulttuurivirtaukset monista kansallismielistä uhkasivat. Tällaisten elokuvien kutsuminen essentialistiseksi suomalaisiksi elokuviksi ei tietenkään implikoi, että jokin kansallinen essentia olisi heijastettavissa. Käsitteen vahvuus on siinä, miten se kontastoituu Geertzin määrittelemään epokaaliseen. Essentialistiseksi luonnehdittavien elokuvien ohella näet tuotettiin teoksia, varsinkin kaksikymmentäluvun puolivälissä ja sen jälkeen, joissa näkyy elokuvantekijöiden pyrkimys kosmopoliittisuuteen. Näissä ”epokaalisissa suomalaisissa elokuvissa” näkyy selvänä elokuvantekijöiden halu ilmentää aikakautta, mikä käytännössä tarkoittaa tiettyjen ulkomaisten virtausten soveltamista suomalaiseen kontekstiin. Essentialististen ja epokaalisten impulssien dialektiikassa näkyy suomalaista elokuvakulttuuria leimannut ristiriita, joka on ominainen ajankohdalle sekä vasta itsenäistyneille valtioille ja luonnehtii yleensäkin kansallisen identiteetin määrittely-, mieltämis- ja representaatiokysymyksiä: toisaalta haluttiin pitää kiinni perinteestä ja kansalliseksi mielletystä kulttuurista, mutta samalla haluttiin olla nykyaikaisia ja kiinni kansainvälisissä virtauksissa. Kaksikymmentäluvun Suomessa vahvoja tunteita herätti esimerkiksi ”pilvenpiirtäjäkysymys”, jossa vastakkain olivat perinteinen ”kansallinen” miljöokuva sekä pilvenpiirtäjien edustama kansainvälinen edistysajattelu, Silja Laine esittää.⁶⁹⁴ Harvaa elokuvaa voi pitää puhtaasti essentialistisenä tai epokaalisenä, sillä käytännössä tendenssit sekoittuivat kaiken aikaa keskenään. Huomattavaa kuitenkin on, että kaksikymmentäluvun alussa essentialistiset piirteet olivat Suomi-Filmi Oy:n kokoillan näytelmäelokuviissa hallitsevassa asemassa. Tällaista geertziläistä käsitteistöä käyttää myös italialaista fasistisen kauden elokuvaa tarkasteleva James Hay.⁶⁹⁵

Suomi-Filmi Oy seurasi AB Svensk Filmindustrin näyttämää esimerkkiä kansalliseksi miellettyjen elokuviensa tuottamisessa. ”Ruotsihan on kohonnut koko filmimaailman edelläkävväksi maaksi ja ruotsalaisen filmitaiteen on oltava meillekin esikuvana”,⁶⁹⁶ oli varsin yleinen kanta. Käytännössä ruotsalaiset tarjosivat suomalaisille kansallisen elokuvan mallin. ”Kotimaisen filmitaiteellisuutemme tulee varttua kirjallisuuden suojassa. Todisteena siitä, että tältä taholta valituista aiheista saadaan vaikuttavia filmejä, on ’Laulu tulipunaista kukasta’ ja ’Juha’.”⁶⁹⁷ Teokset ohjasi AB Svensk Filmindustrille Mauritz Stiller. Siinä missä ruotsalaiset elokuvantekijät adaptoivat pohjoismaista kirjallisuutta, suomalaiset keskittyivät kotimaiseen kirjallisuuteen. Vielä vuonna 1911 Suomessa oli valittu adaptoitavaksi ruotsalaisen Axel Jäderin romaani *Brottsojar*.⁶⁹⁸ ”Periaatteellisena piirteenä kuuluu Suomi-Filmin ohjelmaan pyrkimys sellaisten erikoisesti suomalaisten filmien luomiseen, joka ei ole muualla mahdollista”,⁶⁹⁹ *Turun Sanomien* nimettömäksi jäänyt toimitaja kertoo. Tämä oli monista kritikoista oikea suunta: ”Useista kotimaisista filmitehdasyrityksistämme ensimmäisenä näyttää Suomi-Filmi saaneen puh-

⁶⁹⁴ Silja Laine 2011, 13–14 ja passim.

⁶⁹⁵ James Hay 1987, 8–9 ja passim.

⁶⁹⁶ ”Miten ’Koskenlaskijan morsianta’ arvostellaan Ruotsissa”, *Filmiaitta* 7 (1923), 79.

⁶⁹⁷ ”Aleksis Kiven teosten filmitulkinta”, *Filmiaitta* 1 (1921), 5.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 96.

⁶⁹⁹ ”Suomalainen filmitaiteellisuus”, *Turun Sanomat* 1.5.1923, elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio, KAVA.

distaa lapsen kengät jaloistaan”,⁷⁰⁰ *Suomen Kuvalehdestä* saa lukea. Seuraavana isona askeleena kotimaisen elokuvan kehityksessä olisi alkuperäisiin käsikirjoituksiin siirtyminen, mutta tämä vaihe, jolloin suomalaiset elokuvantekijät olisivat kriitikoista varsinaisia kansallistaiteilijoita, oli vielä kaukana tulevaisuudessa.⁷⁰¹

”Suomalaisen filmin tulevaisuutena on meidän luontomme ja kansanluonteemme kuvaus”,⁷⁰² Aadolf Lindfors kertoo *Filmiaitan* haastattelussa. *Kihlauksen* tuottaneen Suomi-Filmi Oy:n johto oli samaa mieltä kun yhtiö ryhtyi saattamaan muitakin ”kotimaisten taiteilijain teoksia taiteelliseen filmiasuun”.⁷⁰³ Kirjallisuusadaptaatioiden tuli olla uskollisia alkuperäisille teoksille, *Filmiaitan* sivuilla käydyissä elokuvakeskusteluissa painotettiin läpi vuosikymmenen. ”Kirjallisuuden merkkiteoksia ei ryhdytä filmaamaan, ennen kuin on takeita siitä, ettei valkealla kankaalla rikota kirjaa kohtaan tunnettua pieteettiä”, lehden anonymi toimittaja sanoo.⁷⁰⁴ Ruotsissa oli vallalla käsitys, että elokuvan on seurattava kirjaimellisesti kirjailijan tekstiä.⁷⁰⁵ Selma Lagerlöf tutustui huolella hänen teoksiinsa perustuviin elokuvakäsikirjoituksiin, ennen kuin hän hyväksyi ne.⁷⁰⁶ Vaikka ohjaajan rooli ja merkitys elokuvatuotannossa oli alkanut korostua elokuvakeskusteluissa, jotkut olivat vielä sitä mieltä, että kirjailija on elokuvan tärkeä tekijä. ”Katsoja saa sen käsityksen, että ohjaaja on osannut vetäytyä itse vaatimattomasti syrjään, antaa kunnioitetulle kirjailijalle hänelle tulevan arvon, kirjailijalle, joka itse ei voi lausua mielipidettään tai puolustaa teostaan”,⁷⁰⁷ kertoo ”P-n.” Zachris Topeliuksen pienoisoromaaniin perustuvasta Carl Fagerin Suomi-Filmi Oy:lle ohjaamasta elokuvasta *Rautakylän vanha parooni* (1923). Romaanien ja näytelmien kunnioittaminen lähensi suomalaista ja ruotsalaista elokuvaa, ja toisaalta erotti suomalaiset adaptaatiot yhdysvaltalaisista, koska Hollywood ”ei ole koskaan pelännyt vaikeita tehtäviä, ja se on aina ratkaissut ne omalla tavallaan sangen huolelta ja liikaa riippumatta alkuperäisestä teoksesta”,⁷⁰⁸ kuten *Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt toimittaja asian esittää.

Suomessa alkuperäisteosten kunnioittaminen elokuvanteossa ei merkinnyt orjallista jäljentämistä. Sitä se ei tarkoittanut Ruotsissakaan. Vaikka Victor Sjöström lyhensi, tiivisti ja järjesti uudelleen *Terje Vigenin* kohtauksia, teos on uskollinen Henrik Ibsenin tekstille; välitekstitkin esiintyvät alkupe-
räisessä tai liki alkuperäisessä muodossa, Bo Florin huomioi.⁷⁰⁹ Monet Suomessa ajattelivat, että teoksia tuli laajentaa elokuva-apparaatin suomien mahdollisuuksien varassa, mutta aina alkuperäisteoksen henkeä kunnioittaen. ”Juuri sen kautta, että monet kohtaukset voidaan suorittaa ulkosalla, käy tunnelma eheämmäksi ja väkevämmäksi kuin teatterissa, jossa maalattujen

⁷⁰⁰ ”Aleksis Kiven ’Kihlaus’ filmissä”, *Suomen Kuvalehti* 2 (1922), 5.

⁷⁰¹ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 1 (1922), 5; ”Filmitulkinta Minna Canthin ’Anna-Liisasta’”, *Filmiaitta* 6 (1922), 98.

⁷⁰² ”Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat”, *Filmiaitta* 13 (1923), 169.

⁷⁰³ ”Sepeteus”, ”Filmitieteellisuudesta Suomessa”, *Turun Sanomat* 2.4.1922, elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio, KAVA.

⁷⁰⁴ ”Murtovarkaus”, *Filmiaitta* 12 (1926), 199.

⁷⁰⁵ Tytti Soila 1998b, 161.

⁷⁰⁶ Leif Furhammar 2010, 88–89.

⁷⁰⁷ ”P-n.”, ”Topelius filmissä”, *Filmiaitta* 5 (1923), 56.

⁷⁰⁸ ”Anatolin rakkausseikkailut”, *Filmiaitta* Jouluaitta (1923), 263.

⁷⁰⁹ Bo Florin 2003, 64.

kulissien tulee koettaa uskotella meille todellisuutta”,⁷¹⁰ Fredr. J. Lindström toteaa *Maailmassa*. Pelkkä toisto ei riittänyt. Vuosikymmenen puolivälissä ajatusta käsiteltiin *Filmiäitan* sivuilla:

Olettakaamme, että näytelmässä on neljä näytöstä, siis neljä eri näyttämöasetusta. Filmissä sensijaan täytyy, jotta esitys ei ikävyyttäisi, olla kymmenen kertaa enemmän asetuksia, on keksittävä uusia kohtauksia, lyhyesti, on kuvien avulla sanottava se, minkä näytelmäkirjailija on sanonut sanoilla.⁷¹¹

Kihlausta kritisoitiin jopa siitä, että se on Aleksis Kiven tekstille liian uskollinen. *Iltalehden* elokuva-arvostelija on sitä mieltä, että *Kihlaus* on pitkävetinen: ”Filmin viehätys on sen eteenpäin kiitävässä toiminnassa, joka ei tiedä mitään ajan ja paikan rajoituksista. Puhenäyttämöä varten kirjoitettu draama on olosuhteiden pakosta ankarasti keskitetty aikaan ja paikkaan nähden.”⁷¹² Näytelmä ei kääntynyt hyväksi elokuvaksi noin vain. Elokvantekijöiden tuli käyttää aikaa ja tilaa tavoilla, joka ei ollut teatteriesityksissä mahdollista. Lisäksi heidän tuli keksiä uusia kohtauksia ja kääntää proosaa kuviksi.

Kansatieteellisesti autenttinen näyttämöllepano oli huomattava osa näytelmien ja romaanien maailmankuvan laajentamista. Hyvä esimerkki tällaisen näyttämöllepanon tärkeydestä on keskustelu, joka *Filmiäitassa* käytiin Carl Theodor Dreyerin elokuvasta *Lehtiä pahalaisen kirjasta* (*Blade af Sattans bog*, 1919), jonka viimeinen episodi sijoittuu sisällissodan aikaiseen Suomeen. Teos närkästytti Oski Talvion, joka kertoo, että ”kuvaus maastamme, sen suuresta vapaustaistelusta, kansastamme, uskonnostamme ja tavoistamme oli mahdollisimman väärä ja epätodenmukainen”.⁷¹³ Ulkomaalaiset eivät osanneet käsitellä Suomea ja suomalaisuutta oikeanlaisella pieteetillä. Talvio mainitsee, että naispäähenkilön puku on aivan venäläinen kansallispuku, miespäähenkilön tupa taas venäläisittäin pyöreistä hirsistä rakennettu ja henkilöhahmojen uskonnolliset rituaalit täysin venäläisiä. Dreyer kuuli kritiikistä ja vastasi, että Talvion mainitsemilla seikoilla on kovin vähän tekemistä elokuvan draaman kanssa.⁷¹⁴ Talviota selitys ei tyydyttänyt. Hän kertoo olevansa mielissään siitä, että Suomessa on ”osattu antaa oikea arvo Teidän filminne ’tärkeimmälle jaksolle’ siten, että se on valheellisena ja suomalaisia alentavana jätetty tyyten yleisölle näyttämättä”.⁷¹⁵ Monet olivat Talvion kanssa samaa mieltä siitä, että Suomea ja sen kansaa pitää kuvata niin, että elokuvat vastaavat koettua todellisuutta. Vaatimus oli omiaan luomaan esteettistä eroa essentialistisen suomalaisen elokuvan ja yhdysvaltalaisen elokuvan välille. Ruth Vasey painottaa, että elokuva voi sijoittua New Yorkiin tai antiikin Roomaan, mutta jos se on Hollywoodissa tuotettu, tietyt kerronnan ja esittämisen konventiot syrjäyttävät kuvatun paikan sosiaaliset, maantieteelliset ja historialliset piirteet.⁷¹⁶ Esimerkiksi elokuvastudioiden itsesensuu-

⁷¹⁰ Fredr. J. Lindström, ”Havaintoja filmien tarkastajana. Taidetta valkealla kankaalla”, *Maailma* toukokuu (1921), 463.

⁷¹¹ ”Puhenäytelmä filminä”, *Filmiäitta* 1 (1925), 6.

⁷¹² ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 10.1.1922, elokuvan *Kihlaus* (1922) leikekansio, KAVA.

⁷¹³ Oski Talvio, ”Sananen tanskalaisesta filmistä, jolla on aiheena meidän vapaustaistelumme”, *Filmiäitta* 2 (1922), 35.

⁷¹⁴ ”Lehtiä pahalaisen kirjasta’ filmin johdosta”, *Filmiäitta* 5 (1922), 92.

⁷¹⁵ Oski Talvio, ”Lehtiä pahalaisen kirjasta”, *Filmiäitta* 9 (1922), 149.

⁷¹⁶ Ruth Vasey 1997a, 3.

ri vaikutti siihen, miten eri kansoja ja aikakausia käsiteltiin. Suomessa haluttiin edetä arvokkaina pidettyjen elokuva-aiheiden ehdoilla.

Ruotsalaisen elokuvan menestys maailman elokuvamarkkinoilla sai suomalaiset uskomaan, että omasta maasta ja kulttuurista ammentamalla saattoi tuottaa elokuvia, jotka kiinnostaisivat myös ulkomaisia katsojia.⁷¹⁷ Kansatieteellisen autenttisuuden ohella elokuvakeskusteluissa annettiin iso painoarvo luonnon kuvaamiselle. Antti Alanen on sillä kannalla, että suomalaiset, joilla ei amerikkalaisten ja saksalaisten tavoin ollut varaa kalliisiin elokuvahankkeisiin, oppivat Victor Sjöströmiltä ja Mauritz Stilleriltä, että luonto saattoi olla ylivoimainen tuotantoarvo.⁷¹⁸ Sitä kehoitettiin hyödyntämään kotimaisissa elokuvissa. ”Minkä tähden mennä Hankoon näyttelemään kreiviä”, kysyy *Uuteen Suomeen* kirjoittanut Uno Hirvonen, ”silloinkuin voisi näytellä tavallista ihmistä mitä ihanimmassa luonnossa. Ulkomailla on suurempia kylpylaitoksia kuin Hanko, mutta maisemiemme puolesta me pystymme kilpailemaan minkä muun maan kanssa tahansa maailmassa”.⁷¹⁹ Suomessa oli turha rakentaa suuria lavasteita tai sijoittaa tapahtumia Hangon kylpylän kaltaisiin laitoksiin, koska ulkomailla kaiken sellaisen saattoi tehdä paremmin ja näyttävämmin. Suomen luonto, jonka fennomaanit olivat nostaneet erityiseksi kansalliseksi aarteeksi, oli kuitenkin mahtava näyttämö. Ruotsalaiset elokuvat osoittivat suomalaisille, että luonto saattoi olla kansallisesti tunnistettava tapahtumapaikka, henkilöhahmojen tunteiden kuvastaja ja jopa aktiivinen toimija.⁷²⁰ Luonnon merkitystä kotimaiselle elokuvalla oli korostettu jo kauan. Vuonna 1897 Karl Emil Ståhlberg ilmoitti, että hänen johtaman Atelier Apollon tavoitteena on ”esitellä suomalaisia nähtävyyksiä ja luonnonkauneutta paitsi liikkumattomissa myös elävissä kuvissa, joita – toivon mukaan – voitaisiin myydä ulkomaille asti”.⁷²¹ Hannu Salmeista yhtiö, joka rakensi ”eräänlaista kinematografista Maamme kirjaa tuodessaan elävien kuvien muodossa suomalaisia maisemia valkokankaalle”,⁷²² oli maisemaelokuvien tuotannossa kansainvälistä tasoa. Toisin sanottuna Suomen luonnon merkitys kotimaiselle elokuvalla juontaa autonomian vuosista, aivan kuten kansalliseen kirjallisuuteen tukeutuminen. Nyt haasteena oli kytkeä maisemaelokuvien perinne näytelmäelokuvan viitekehykseen ja motivoida luontokuvasto tarinan tarpeilla. Juuri tässä ruotsalaiset elokuvat olivat esikuvallisia.

Toisin kuin slapstick-komediat, essentialistiset suomalaiset elokuvat, jotka perustuvat kanonisoituihin teoksiin ja kuvaavat fennomanian hengessä maata ja sen kansaa, voittivat puolelleen sekä kriitikoiden arvostuksen että yleisöjen suosion. Tämä kävi selväksi kun Minna Canthin näytelmään perustuva Suomi-Filmi Oy:n tuottama *Anna-Liisa* tuli ensi-iltaan maaliskuun 20. päivä vuonna 1922.⁷²³ Elokuvan ohjasi Teuvo Puro. *Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt elokuva-arvostelija ilmoittaa, että ”Anna-Liisa on kuvaus kansan elä-

⁷¹⁷ ”U. H.”, ”Kotimainen filmiuutuu”, *Uusi Suomi* 12.11.1922, elokuvan *Rakkauten kaikkivalta – Amor omnia* (1922) leikekansio, KAVA.

⁷¹⁸ Antti Alanen, ”Laulu tulipunaisesta kukasta – perinne ja jatkuvuus”, *Lähikuva* 3 (2000), 36.

⁷¹⁹ ”U. H.”, ”Kotimainen filmiuutuu”, *Uusi Suomi* 12.11.1922, *Rakkauten kaikkivallan* (1922) leikekansio, KAVA. Uno Hirvonen julkaisi vuonna 1922 salanimellä Artturi Koskenlaha seikkailu/jännitys-romaanin *Kadonneet miekkankannattimet*, joka kuvaa nykyaikaista kaupunkielämää. Teos on julkaistu uudelleen vuonna 1999 salanimellä Simo Penttilä.

⁷²⁰ Jaakko Seppälä 2007a, passim.

⁷²¹ Teoksessa Hannu Salmi 2002, 26.

⁷²² Hannu Salmi 2002, 31.

⁷²³ *Elonet*-tietokanta.

mästä, jossa kansatieteellisesti oikea ympäristö ja esityksessä havaittava dramaattinen johdonmukaisuus ovat taitavasti punotut yhteen, niin että niiden aikaansaama kokonaiskuvan vaikutus on hyvä, vieläpä suurenmoisen”.⁷²⁴ Elokuva vastasi korkeita vaatimuksia. ”Maisemat ovat hyvin valitut ja edustavat ne täysin mitoin meidän sisämaan luontoamme. Useimmat niistä ovat suorastaan viehättäviä valkoisten puunrunkojen ja koivunlehtien reunustamina”,⁷²⁵ hän jatkaa. *Turun Sanomien* ”Sepeteus” kertoo teoksen yleisösuosiosta: ”’Anna-Liisaa’ on näytetty Helsingissä Suomen Biografi Oy:n ’Olympia’-teatterissa kaksi viikkoa tungokseen asti täysille huoneille. Ensimmäisellä viikolla oli kävijöitä yhteensä noin 12,500”.⁷²⁶ Tunnetun kirjallisen pohjan sekä oikeanlaisen maan ja kansan kuvaamisen ohella elokuvan suosiota selittävät siinä esiintyvät teatterinäyttelijät. Monessa arvostelussa ja lehtijutussa mainitaan, että teoksen pääosissa nähdään Kansallisteatterin näyttelijät Helmi Lindelöf ja Mimmi Lähteenoja. Elokuvatahtiä he eivät olleet, suosittuja ja arvostettuja näyttelijöitä kylläkin. Elokuvissa ”kotimaiset suosikkinäytelmät näki houkuttelevimman mahdollisen näyttelijäkunnan esittämänä”,⁷²⁷ Mikko-Olavi Seppälä kiteyttää. Vaikka Kansallisteatterin näyttelijät olivat sekä arvostettuja että tunnettuja, harva aikalainen oli nähnyt heidän esiintyvän. Tässäkin mielessä essentialistiset suomalaiset elokuvat olivat lähempänä ruotsalaisia elokuvia kuin yhdysvaltalaisia, joiden ongelmana jotkut kriitikot pitivät tähtijärjestelmää. Arvostetut näyttelijät olivat tärkeitä elokuvan taidestatuksen kannalta. ”Pääosien esittäjät ovat luoneet tähän filmiin parastaan joten filmistä on muodostunut oikea taidefilmi”,⁷²⁸ ”Sepeteus” toteaa *Turun Sanomissa*. *Filmiaitassa* kerrotaan, että *Anna-Liisa* on ”Olympia-teatterin eniten suosiota saavuttanut filmi, joka ei suinkaan ole vähäisestä merkityksestä, jos muistamme sitä menestystä, joka on tullut Tohtori Jekyll ja Mr Hyde’n ja muutamien muidenkin filmien osaksi ja jonka olisi luullut voittavan tämän kotimaisen filmimme”.⁷²⁹ *Anna-Liisa* osoitti, minkälainen suomalainen elokuva oli kilpailukykyistä maan omilla elokuva-markkinoilla.

Toisin kuin *Ollin oppivuodet* tai kaksikymmentäluvun taitteen slapstick-komediat, *Anna-Liisa* on teos, jonka haluttiin edustavan Suomea ja suomalaisuutta myös ulkomailla. ”Tätä filmiä voimme arvelematta tarjota ulkomaisellekin yleisölle sanoen: katsokaa, tässä on palanen isänmaatamme, silmäys meidän maaseudullamme elettyyn elämään”⁷³⁰, *Filmiaitan* anonyymi toimittaja iloitsee. Elokuva vietiin Ruotsiin, jossa siitä *Uuden Suomen* toimittajan mukaan laadittiin kiittäviä arvosteluja, mikä oli ylpeyden aihe.⁷³¹ Tällainen arvostus herätti suuria toiveita ja sai kotimaisen elokuvan tulevaisuuden näyttämään valoisalta. Eero Alpi kertoo, että ”suomalaiset filmit jo ovat [...] aukaisseet itselleen tien suureen maailmaan. Sieltä käsinhän ne sit-

⁷²⁴ ”Filmitulkinta Minna Canthin ’Anna-Liisasta’”, *Filmiaitta* 6 (1922), 98.

⁷²⁵ Ibid.

⁷²⁶ ”Sepeteus”, ”Filmitoimintasuudesta Suomessa”, *Turun Sanomat* 2.4.1922, elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio, KAVA.

⁷²⁷ Mikko-Olavi Seppälä 2010, 275.

⁷²⁸ ”Sepeteus”, ”Filmitoimintasuudesta Suomessa”, *Turun Sanomat* 2.4.1922, *Anna-Liisan* (1922) leikekansio, KAVA.

⁷²⁹ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 7 (1922), 116.

⁷³⁰ ”Filmitulkinta Minna Canthin ’Anna-Liisasta’”, *Filmiaitta* 6 (1922), 98.

⁷³¹ ”’Anna-Liisa’-filmi Tukholmassa”, *Uusi Suomi* 27.9.1922, elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio, KAVA.

ten myös kohoavat taloudellisetkin mahdollisuudet”.⁷³² Tämän olivat ruotsalaiset osoittaneet todeksi ja nyt suomalaiset aikoivat seurata perässä. *Anna-Liisa* ostettiin myöhemmin myös Norjaan, Ranskaan ja Yhdysvaltoihin. Portlandissa elokuvan esitys kuulemma keskeytettiin mieshahmon saunastatulo-kohtauksen vuoksi.⁷³³ Huhun paikkansa pitävyyttä on vaikea todentaa, mutta se puoltaa käsitystä, että siinä missä Hollywood-elokuvissa oli piirteitä, joiden ei katsottu sopivan suomalaiseen kulttuuriin, oli essentialistisissa suomalaisissa elokuvissa piirteitä, joita amerikkalaiset eivät katsoneet hyvällä.

⁷³² Eero Alpi, ”Mitä kotimaisen filmauksen alla on maassamme aikaansaatu?”, *Viikko-Sanomat* 23.4.1923, *Anna-Liisan* (1922) leikekansio, KAVA.

⁷³³ Kari Uusitalo et al. (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset ko-koillan elokuvat* (Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto, 2002), 206–207.

HOLLYWOODIN ARVOSTUS KOHOAA (1923–1926)

HOLLYWOODIN VOITTOKULKU

”Sanokaapa hyvät ystävät, mitä olisi nykyaikainen elämä ilman filmiä?”¹ Näin alkaa *Filmiaitassa* vuonna 1923 julkaistu pakina. Nimimerkillä ”Argus” esiintyvä Eino Railo olisi voinut muotoilla sanansa toisinkin. Hän olisi voinut kysyä, ”mitä olisi nykyaikainen elämä ilman Hollywoodia?” Tuona vuonna Valtion filmitarkastamo tarkasti enemmän yhdysvaltalaisia elokuvia kuin kaikkia muita elokuvia yhteensä. Koska Railo käyttää pakinassaan esimerkkeinä yksinomaan yhdysvaltalaisia elokuvia, hän samastaa termit ”elokuva” ja ”Hollywood-elokuva”. Vielä paria vuotta aikaisemmin yhdysvaltalaiseen tuotantoon oli suhtauduttu *Filmiaitan* sivuilla ylenkatsoen. Noina vuosina ruotsalaista ja saksalaista elokuvaa arvostettiin huomattavasti yhdysvaltalaisia korkeammalle. Voisiko olla niin, että vuosikymmenen puoliväliin tultaessa ”elokuvan” ja ”Hollywood-elokuvan” välinen ero oli kuroutumassa umpeen? Ainakin pakina puoltaa tätä tulkintaa. Sitä puoltavat myöskin elokuvien tarkastuspäätökset, jotka osoittavat, että muun maalaiset elokuvat olivat nyt Suomessa poikkeuksia yhdysvaltalaisen joukossa. Siihen, oliko ”elokuvan” ja ”Hollywood-elokuvan” samastaminen yleistä kaksikymmentäluvun puolivälissä, ja näyttäytyivätkö kotimaiset ja muut ei-yhdysvaltalaiset elokuvat ”elokuva”-käsitteeseen integroitumattomina erityistapauksina, tulee vastata paljon laajemman aineiston ja syvemmän analyysin pohjalta.

Ensimmäisen maailmansodan päätyttyä Hollywood kasvoi kaikkien aikojen suurimmaksi elokuvaimperiumiksi. ”Sotavuosina, lähemmin sanoen v. 1916 alkoi amerikkalaisen filmidraaman voittokulku Eurooppaan ja Pohjoismaihin”,² Lauri Kuoppamäki muistelee *Filmiaitassa*. Vielä kaksikymmentäluvun taitteessa suomalaiset elokuvatoimittajat saattoivat väittää Hollywood-studioiden olevan jäljessä elokuvaestetiikan kehityksessä. Amerikkalaiset muka seurasivat eurooppalaisten viitoittamalla tiellä. Mitä elokuvaestetiikan kehitykseen tulee, tilanne oli suurilta osin pikemminkin päinvastainen, sillä elokuvakerronta kehittyi Hollywoodissa huimasti kymmenluvulla ja hioutui entisestään kaksikymmentäluvun taitteessa. Suomessa tämän havaitsemista vaikeuttivat ensiluokkaisten Hollywood-elokuvien pitkät maahantuontiviiveet. Sen sijaan korkeatasoisina pidettyjä ruotsalaisia ja saksalaisia elokuvia tuotiin Suomeen merkittävästi lyhyemmällä viipeellä. Kaksikymmentäluvun puolivälissä eurooppalaisten kilpailumahdollisuudet Hollywoodin kanssa kävivät yhä niukemmiksi. Yhdysvalloissa tuotantoihin sijoitettiin paljon rahaa ja se näkyi niiden estetiikassa. Vanhalla mantereella studioiden olisi tullut sijoittaa tuotantoihin paljon suurempia rahamääriä kuin mihin niillä oli varaa, kilpaillakseen Hollywoodin kanssa.³ Lisäksi kalliilla tuotettuja elokuvia olisi tullut levittää laajalle alueelle, mutta tämän toteuttaminen osoittautui

¹ ”Argus”, ”Filmipakinaa”, *Filmiaitta* 12 (1923), 165.

² ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä III”, *Filmiaitta* 17 (1925), 298.

³ Douglas Gomery 2005, 8–9.

vaikeaksi Hollywood-tuotantojen suosion vain kasvaessa. Sen sijaan yhdysvaltalaisen elokuvien kotimarkkinat olivat laajat ja Hollywood-studioilla oli niille lähes eksklusiivinen pääsy, minkä takia monet elokuvat tuottivat voittoa jo ennen kuin ne myytiin ulkomaille.⁴ Kristin Thompson päättelee, että yhdysvaltalaiset studiot laskivat elokuviensa myyntihintoja kaksikymmentäluvun alussa varmistaakseen, että tuotteet ovat kilpailukykyisiä sodasta toipuvien eurooppalaisten studioiden elokuvien kanssa.⁵ Ruth Vasey jakaa Thompsonin käsityksen. Hän painottaa, että Yhdysvaltojen kotimarkkinat olivat niin tuottoisat, että Hollywood-yhtiöt saattoivat tarjota kalleimpia tuotantonsa ulkomaille varsin kohtuullisilla hinnoilla.⁶ Hollywood-elokuvat myytiin halvalla Euroopan markkinoille, sillä niiltä saatava tulo oli usein puhdasta voittoa.⁷ Tästä johtuen Euroopassa elettiin tilanteessa, jossa korkeatasoisten Hollywood-elokuvien ostaminen oli edullisempaa kuin omien elokuvien tuottaminen. Koska yhdysvaltalaiset elokuvat kävivät hyvin kaupaksi sekä Yhdysvalloissa että muissa maissa, Hollywood-studioiden oli mahdollista sijoittaa tuotantoihinsa aina vain suurempia pääomia, mikä vaikeutti niiden kanssa kilpailemista entisestään. Yhdysvaltalaiset kaksikymmentäluvun puolivälin elokuvat ovat suureellisia ja näyttäviä. Paradoksaalisesti ne olivat ulkomaisille levittäjille ja esittäjille myös varsin edullisia. Tämä kehitys selittää sen, että Suomeen saatettiin hankkia ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia lyhyemmällä viiveellä kuin kaksikymmentäluvun taitteessa.

Monet tapaukset todistavat ensiluokkaisten Hollywood-elokuvien maahantuontiviiveen lyhenneen juuri kaksikymmentäluvun puolivälissä. Esimerkiksi Charles Chaplinin siihen asti pisin elokuva *Kultakuume* (*The Gold Rush*) tuli Yhdysvalloissa ensi-iltaan kesäkuun 26. päivä vuonna 1925.⁸ Suomessa teos tarkastutettiin ja hyväksyttiin taide-elokuvana esitettäväksi samana vuonna lokakuun 10. päivä.⁹ Ensi-ilta järjestettiin Kalevassa ja Kinopalatsissa lokakuun 18. päivänä.¹⁰ Kyseessä oli odotettu teos, joka noteerattiin monessa lehdessä.¹¹ Eroa ensi-iltojen välillä ei ole kuin reilut neljä kuukautta, mitä on syytä pitää vähäisenä kun otetaan huomioon, että vielä kaksikymmentäluvun taitteessa monia ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia jouduttiin odottamaan usean vuoden ajan. Siihen, että *Kultakuume* maahantuotiin suorastaan poikkeuksellisen nopeasti, vaikutti mitä luultavimmin Chaplin-elokuvien suuri suosio. Jo ennalta tiedettiin, että teos tulee tuottamaan voittoa. Uno Hirvonen kirjoittaaakin *Suomen Kuvalehdessä*, että ”[y]leisöhän sen lopulta määrää, minkälaisia filmejä pitää tuoda maahan. Tänä syksynä yleisö tykkää Milton Sillsistä. Sen kun piirtelette, pojat, Milton Sillsiä Suomeen niinpaljon kuin mahdollista”.¹² Samaa saattoi sanoa Chaplinista.

Vaikkei kaikkia ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia hankittu samalla riipeydellä kuin *Kultakuumetta*, maahantuontiviiveet näyttävät joka tapauksessa lyhentyneen merkittävästi. Sekä *Peter Panin* (1924) että *Bagdadin var-*

⁴ Ruth Vasey 1997b, 55.

⁵ Kristin Thompson 1985, 104.

⁶ Ruth Vasey 1997b, 55.

⁷ Kristin Thompson & David Bordwell 2010, 153.

⁸ IMDb-tietokanta.

⁹ Päätösasiakirja 13356, 10.10.1925. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁰ *Elonet*-tietokanta.

¹¹ Katso Selma Anttila, ”Filmitattereista”, *Maailma* 20 (1925), 330.

¹² Uno Hirvonen, ”Filmien herrat”, *Suomen Kuvalehti* 41 (1925), 1365.

kaan (*The Thief of Bagdad*, 1924) maahantuontiviive oli noin vuoden mittainen.¹³ Kun ajatellaan David Bordwellin, Janet Staigerin ja Kristin Thompsonin tavoin, että viimeistään vuodesta 1917 alkaen yhdysvaltalainen elokuva on ollut klassista Hollywood-elokuvaa,¹⁴ voi klassisen tyylin todeta määrällisesti hallinneen kaksikymmentäluvun puolivälin Suomen elokuvaohjelmistojä, sillä ennen vuotta 1917 valmistuneiden elokuvien maahantuonti kävi harvinaiseksi. Aikalaiset eivät tunteneet klassisen Hollywood-elokuvan kaltaista käsitettä, mutta monet kiinnittivät huomiota maahantuotujen yhdysvaltalaisien elokuvien tylissä tapahtuneisiin muutoksiin. Tämä näkyy nimimerkillä ”Barthel” esiintyvän *Filmiaitan* toimittajan taide-elokuvia käsittelevässä kirjoituksessa: ”Sodan aikana ja sen jälkeen osoitti filmi vasta mihin se pystyy. Amerikassa ruvettiin panemaan erikoista huolta näyttelymiseen, näyttämöleasetukseen ja juonen saattamiseen tiiviiksi ja luonnolliseksi.”¹⁵ Hollywood-elokuvat, jotka eivät olleet ”tiivittä” ja ”luonnollisia”, millä kirjoittaja viittaa selvästi kerronnan helppoon seurattavuuteen, kävivät Suomen elokuvaohjelmistoissa aiempaa harvinaisemmiksi. Vielä kaksikymmentäluvun taitteessa tällaisia elokuvia oli esitetty paljon, esimerkiksi sekavia slapstick-komedioita ja sarjaelokuvia.

Hollywoodin nousu maailman suurimmaksi elokuvaimperiumiksi näkyi siis Suomessakin yhdysvaltalaisien elokuvien maahantuontimäärien rajuna kasvuna. Yhdysvaltalaisen elokuvateollisuuden menestyksestä maailman elokuvamarkkinoilla kirjoitettiin toistuvasti lehtien sivuilla:

Filmien viennin on laskettu tuottavan Amerikalle tänä vuonna lähes kolme miljardia – 3,000,000,000 – meidän rahassamme lausuttuna. Siinä on jo nollia niin paljon, että sen täytyy todella olla rohkea, ken uskaltaa ryhtyä kilpailemaan tämän jättiläistuotannon kanssa.¹⁶

Suomessa tiedettiin, että Hollywood-elokuvien tuottoisuus kasvatti tuotantoon menevien yhdysvaltalaisien elokuvien budjetteja, mikä näkyi muun muassa uuden elokuvatekniikan käyttöönotossa.¹⁷ Lisäksi elokuvalehtien sivuilla julkaistiin lukuisia kirjoituksia, jotka käsittelevät eurooppalaisen elokuvatuotannon ehtymistä. Otsikolla ”Amerikkalaisen filmin voittokulku” julkaistu kirjoitus heijastelee eurooppalaisen elokuvan ahdinkoon havahtumista: ”Italialainen filmi on nyttemmin käytännössä kuollut” ja ”ranskalainen filmi kulkee samaa kadotuksen tietä”, mutta ”ruotsalaisen filmin asema on vähän lujempi”, joskin ”näyttää ainoastaan saksalainen filmi vielä pystyvän saamaan suuria aikaan”.¹⁸ Viittaus suuriin aikaansaannoksiin viittaa selvästi elokuvien laatuun, ei niinkään määrään ja kaupalliseen menestykseen. *Iltalehden* nimettömänä kirjoittava kriitikko on sillä kannalla, että ”[s]aksalainen filmi ei nykyään ohjauksen eikä näyttämöllepanon puolesta ole sillä korkealla tasolla, johon paras filmitaide on päässyt”.¹⁹ Kirjoituksia, jotka käsittelevät Hollywood-elokuvien lujaa asemaa Euroopan elokuvamarkkinoilla, julkaistiin paljon.

¹³ *Elonet* ja *IMDb*-tietokannat.

¹⁴ David Bordwell, Janet Staiger & Kristin Thompson 2002, xiv.

¹⁵ ”Barthel”, ”Sananen filmistä taiteena”, *Filmiaitta* 12 (1926), 192.

¹⁶ ”Amerikkalaisen filmin voittokulku”, *Filmiaitta* 11 (1925), 210.

¹⁷ Lauri Kuoppamäki, ”Kulttuuri-filmit Ruotsissa”, *Aamu* 4 (1926), 42.

¹⁸ ”Amerikkalaisen filmin voittokulku”, *Filmiaitta* 11 (1925), 210.

¹⁹ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 3.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

Yksin niin etevässä filmimaassa kuin Ruotsissa esitetään nykyään koko määrästä ¾ ja Englannissa, joka toistaiseksi yhä on tällä alalla jäljessä kokonaista 96% amerikkalaisia filmejä. Saksassakin on tais- telu amerikkalaisia filmejä vastaan nykyään niin kireä, että on ollut pakko asetuksilla määrätä, että vähintään 50% kussakin teatterissa esitettävistä filmeistä on oltava kotimaisia.²⁰

Hollywood oli ottanut Euroopan elokuvamarkkinat suurilta osin hal- tuunsa, eikä yhdestäkään maanosan elokuvateollisuudesta ollut kaksikym- mentäluvun puolivälissä Hollywoodin haastajaksi. Tämän täytyi olla monelle suomalaiselle elokuvakriitikolle suuri pettymys, sillä vielä paria vuotta aikai- semmin he olivat uskoneet, että ruotsalaiset opastavat amerikkalaisetkin pa- remman elokuvatuotannon tielle. Tilanne oli kääntynyt pääläelleen. *Aamussa* Lauri Kuoppamäki ilmoittaa, että "[r]aharikkaat amerikkalaiset filmitehtai- jat olivat parahiksi kerinneet saavuttamaan sen voimakkaan aseman filmi- markkinoilla, jonka avulla he jatkuvasti pyrkivät tarkoin määräämään, millai- sia 'eläviä kuvia' Euroopankin kansojen on alistuttava sietämään".²¹

Hieman ristiriitaisesti yhdysvaltalaiset elokuvat nähtiin samanaikaisesti sekä kansallisina että kansainvälisinä. "Taideteoksen vakuuttavan voiman täytyy kohota sen kansallisuudesta, sen kansanomaisesta aitoudesta ja oma- peräisyydestä", *Filmiaitassa* toistellaan.²² Tätä vaatimusta Hollywood- elokuvat eivät monista täyttäneet. "Kun filmin tarpeellinen teksti voitiin tar- peen mukaan valokuvata jälkeenpäin kussakin maassa kansan omalla kielel- lä, oivallettiin [Hollywoodissa] pian, että tällä alalla saattoi tuotantoa laajen- taa koko maailman tarvetta tyydyttäväksi", Kuoppamäki tulkitsee.²³ Hänen mukaansa Yhdysvalloissa "[v]älitettiin ottamasta aiheeksi minkään erikoisen kansan elämänvaiheita, jotta kuvat kelpaisivat missä tahansa".²⁴ Tämän nä- kemyksen mukaan Hollywood-elokuvien kohdalla ei voinut puhua kansan- omaisesta aitoudesta ja omaperäisyydestä, minkä seurauksena teokset eivät olleet taide-elokuviksi luokiteltavissa. Tällainen kansallisina pidettyjen ele- menttien puuttuminen oli merkki elokuvien kansainvälisyydestä. "Mikäli tätä 'filmin kansainvälisyyden' hämärää käsitettä voidaan määritellä, oli se pa- haassa tapauksessa amerikkalaiseen, leveihin ja äärettömän alkuperäisiin keinoihin perustuvaan makuun mukautumista",²⁵ määrittelee puolestaan nimettömänä kirjoittava *Filmiaitan* toimittaja. Näistä aikalaiskeskusteluista on paikallistettavissa käsitys, jonka mukaan Hollywood-elokuvat olivat miltei ylikansallisia. Amerikkalaisuus oli monista kriitikoista kaupallisuutta ja kan- sainvälisyyttä. Näin näyttää ajatellee ainakin Kuoppamäki:

Toiset väittävät, etteivät Ameriikan rahamiehet ole halunneet yrit- tääkään todellisen kulttuurifilmin luomista. Oikeammassa saattavat kuitenkin olla ne, jotka selittävät amerikkalaiset kulttuurin itsessään olevan niin pinnallista, ettei niissä ilmapiireissä jaksa syntyä Euroo-

²⁰ "L. Kki.", "Kuvafilmi sivistysvälineenä IV", *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

²¹ Lauri Kuoppamäki, "Kulttuuri-filmit Ruotsissa", *Aamu* 4 (1926), 41.

²² "Saksalaisen filmin kansainvälisyys", *Filmiaitta* 6 (1923), 67.

²³ "L. Kki.", "Kuvafilmi sivistysvälineenä IV", *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

²⁴ Ibid.

²⁵ "Saksalaisen filmin kansainvälisyys", *Filmiaitta* 6 (1923), 67.

pan vanhan kulttuurin kanssa sopusointuista, täkäläisiä aatepyrkimyksiä vastaavaa filmausta.²⁶

Kuoppamäen *Filmiaitassa* esittämän näkemyksen valossa amerikkalaisuus ei ole kaukana kulttuurittomuudesta. Mitään kansanomaista aitoutta ei siis ollut yhdysvaltalaisista elokuvista löydettävissä, ainoastaan pinnallisuutta. Käsitukset Hollywoodista olivat muuttumassa paljon aiempaa ristiriitaisemmiksi.

Onnellinen loppu on yhdysvaltalaisen elokuvan konventio, jota jotkut kriitikot pitivät teennäisenä. Kuoppamäestä katsoja voi Hollywood-elokuvan kohdalla ”alusta saakka aavistaa, keitten huulet tulisivat yhtymään ’ansaittuun’ loppusuudelmaan”.²⁷ Hänestä tämä ei ollut hyvä asia, vaan merkki yhdysvaltalaisen elokuvan esteettisestä heikkotasaisuudesta. ”Amerikan filmimagneetit tiesivät kyllä jo sotavuosina, että useissa Euroopan maissa oli jonkinlainen filmisensuuri voimassa. Oli siis vältettävä suorastaan epäsideellistä tangeeraavaa”, Kuoppamäki muistelee ja mainitsee, että Hollywoodissa ”[v]aarattomimpana pidettiin sen vuoksi asettaa perusaie aivan yksinkertaiseksi, eikä unohdettu johtaa ’hyvien ihmisten’ kohtaloa onnelliseen loppuun, ’pahoja’ rangaistukseen”.²⁸ Hän halusi nähdä Hollywood-elokuvissa ”esityksiä yhteiskunnan kovaosaisimpien kohtaloista”, mutta tämä ”[t]endenssi, milloin sitä ilmenee, on liian keinotekoinen vaikuttaakseen kasvattavasti. Hyvät ihmiset esitetään liian hyvinä, huonot liian huonoina.”²⁹ Tämäkin oli hänestä teennäistä ja pinnallista. Kuoppamäki näyttää ajattelevan, että onnellinen loppu on konventio, joka kytkeytyy läheisesti yhdysvaltalaisille elokuville ominaisiin henkilöhahmoihin. Kaikki Hollywood-elokuvat eivät kuitenkaan pääty onnellisesti. Mutta myös murheellisesti päättyviä yhdysvaltalaisia elokuvia voitiin moittia esteettisesti kurjiksi. ”Loppu on surullinen, tämä uusi piirre amerikkalaisissa filmeissä vaikuttaa tässäkin sangen tehdyltä”,³⁰ *Filmiaitan* nimettömänä kirjoittava arvostelija toteaa elokuvasta *Hekkuvaa hiekkaa* (*Burning Sands*, 1922). Valkoisen sisaren (*The White Sister*, 1922) arvostelussa *Filmiaitan* toimittaja toteaa, ettei elokuvan loppu ole ”yleisön vaatimusten mukaan tavallinen banaali: ’ja he saivat toisensa’”.³¹ Näyttää siis siltä, etteivät useimmat katsojat olleet Kuoppamäen kanssa samaa mieltä, vaan kaipasivat onnellisesti päättyviä tarinoita. Richard Dyerin mukaan viihde kuvaa todellisuutta yksinkertaistetusti. Monet henkilöhahmot ovat stereotyyppisiä, joiden tavoitteita ja tunteita on helpompi ymmärtää kuin oikeiden ihmisten. Tämä on iso osa yhdysvaltalaisen elokuvan viihdyttävyyttä. Toisaalta viihde käsittelee tunnistettavia ongelmia, esimerkiksi kovaosaisten kohtaloita. Ajanvietteeksi tarkoitetuissa elokuvissa ongelmien ratkaisut ovat yleensä utopistisia, mikä näkyy monessa Hollywood-elokuvassa siinä, että kaikki päättyy onnellisesti. Dyer on sitä mieltä, että viihde viihdyttää, koska se tarjoaa mahdollisuuden utopian kokemiseen tunteiden tasolla.³² Hollywood-elokuvat eivät kuitenkaan kerro, kuinka utopia voitaisiin rakentaa, mutta

²⁶ ”L. K:ki”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä VI”, *Filmiaitta* 20 (1925), 350.

²⁷ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV.”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ ”Hekkuvaa hiekkaa”, *Filmiaitta* 12 (1924), 257.

³¹ ”Valkoinen sisar”, *Filmiaitta* 17–18 (1924), 365.

³² Richard Dyer 2002a, 19–35.

Dyerin ajattelua mukaillen niiden katsomien vastaa likeisesti utopian kokemusta. Tämä on juuri sellaista eskapismia, jota moni kaipasi.

Vastausta kysymykseen, lisääntyivätkö Hollywood-elokuvien katsojamäärät ensiluokkaisten teosten maahantuontiviipeen lyhetessä ja maahantuontimäärien kasvaessa, voi hakea monelta suunnalta. Ainakin elokuvamainonta kertoo yhdysvaltalaisia elokuvia pidetyn aiempaa tehokkaammin julkisuudessa, sillä Hollywood-elokuvien mainoksia julkaistiin paljon niin aikakauslehdissä kuin päivälehdissä. Myös *Filmiaitan* ja muiden aikakauslehtien kansikuvina alettiin käyttää aiempaa enemmän Hollywood-elokuvien mainoskuvia. Elokuvien levittäjät ja esittäjät saattoivat mainostaa, että heillä on tarjolla paljon juuri Yhdysvalloissa tuotettuja elokuvia. Esimerkiksi *Filmiaitassa* julkaistiin Ab Maxim Oy:n mainos, jossa yhtiö ilmoittaa, ”että näyttelemme tänä näytäntökautena noin 75% amerikkalaisia, 15% saksalaisia ja loput 10% eri maiden tuotteita”.³³ Vaikka elokuvakriitikot olivat suhtautuneet yhdysvaltalaisiin elokuvaan epäillen, yhtiö ei epäillyt julistaa, että sillä oli nyt tarjolla aiempaa enemmän yhdysvaltalaisia elokuvia. Voi hyvin olla, että yhdysvaltalaisen elokuvien esittäminen oli vuosikymmenen puolivälissä kannattavampaa kuin aikaisemmin. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuontimäärien kasvu näet korreloi Suomessa toimineiden elokuvateattereiden määrän kasvun kanssa.³⁴ Vuonna 1918 maassa oli kaikkiaan 94 elokuvateatteria. Seuraavana vuonna luku kasvoi hieman, mutta pysyi muutaman vuoden jokseenkin vakaana. Vuosien 1919 ja 1922 välillä Suomessa toimi 116–120 elokuvateatteria. Kun yhdysvaltalaisen elokuvien määrä markkinoilla vuonna 1923 ylitti kaikkien muiden elokuvien yhteenlasketun määrän, Suomeen alettiin perustaa uusia elokuvateattereita. Vuonna 1923 niitä oli jo 132. Eroa edeltävään vuoteen on kahdentoista elokuvateatterin verran, mitä voi pitää huomattavana kasvuna, sillä vuosikymmenen taitteessa luvuissa ei tapahtunut juuri muutoksia. Seuraavina vuosina elokuvateattereita perustettiin vielä lisää. Vuosien 1924 ja 1926 välillä elokuvateattereiden määrä Suomen elokuvakentällä kasvoi tasaisesti: 155, 188 ja lopulta peräti 212. Toisin sanottuna elokuvateattereiden määrä liki kaksinkertaistui kaksikymmentäluvun puolivälissä.³⁵ Kehitys saattoi johtua ainakin osaksi Hollywood-elokuvien hintojen laskusta ja maahantuontimäärien kasvusta. Ajallinen yhteys on olemassa. Toisaalta kehitykseen vaikuttivat monet muutkin tekijät, ainakin vuonna 1922 keventynyt elokuvaverotus.

On myös tärkeä huomata, että elokuvissa käynnit olivat aallonpohjassa vuosina 1920–1922, jolloin Suomessa esitettiin enemmän saksalaisia kuin yhdysvaltalaisia elokuvia. Vuonna 1919 Hollywood-elokuvien hallitessa määrällisesti elokuvamarkkinoita maassa oli 2.89 elokuvissa käyntiä henkeä kohden, mutta saksalaisten ollessa enemmistönä vuosina 1920–1922 vain 2.48, 2.07 ja 2.08. Vuonna 1923, jolloin yhdysvaltalaisia elokuvia tarkastettiin enemmän kuin kaikkia muita yhteensä, luku oli taas 2.89.³⁶ Jaakko Keto arvelee, että syy elokuvissakäyntien määrän laskuun oli vuosien 1920–1921 kansainvälinen talouskriisi. Kasvua hän selittää elokuvanäytäntöjen pääsy-

³³ Ab Maxim Oy:n mainos, *Filmiaitta* 12 (1923), 157.

³⁴ Elokuvateatteritutkimusryhmän muistio 1985; Suomen elokuvasektin vuosikertomus 1995. Uudelleenpainettu teoksessa Mervi Pantti 2000, 484. Katso Jaakko Keto 1974, 72.

³⁵ Luvut ovat harhaanjohtavia sen takia, että ne eivät kerro yrittäjien määrässä tapahtuneista muutoksista tai kiertelevisistä elokuvaesityksistä.

³⁶ Katso Jaakko Keto 1974, 64.

lippuveron alenemisella.³⁷ Näillä tekijöillä oli kiistatta merkitystä, mutta niin oli varmasti elokuvatarjonnallakin. Korrelaatio Hollywood-elokuvien maahantuonnin sekä elokuvateatterien määrän ja elokuvissakäyntien välillä on hyvä pitää mielessä, kun yhdysvaltalaisen elokuvien asemaa tarkastellaan muiden aineistojen kautta.

”ELÄMME REKLAAMIN AIKAA”

Elokuvamainonta yleistyi ja sen käytännöt muuttuivat hieman kaksikymmentäluvun puolivälissä. Tämä näkyy siinä, että uusista ja tulevista elokuvista tiedotettiin toistuvasti myös ei-elokuviin erikoistuneiden aikakauslehtien sivuilla. Monet mainokset ovat kuvitettuja, mikä otaksuttavasti kiehtoi aikalaisia, olivathan isot, selkeät ja sävykkäät lehtikuvat vielä harvinaisia.³⁸ *Suomen Kuvalehti*, *Maailma*, *Aamu*, *Ylioppilaslehti* ja monet muut lehdet julkaisivat paljon maksettuja ilmoituksia. Ensiksi mainittu oli juuri mainonnan runsauden takia Kustannusosakeyhtiö Otavalle erinomainen liikeyritys.³⁹ Sanoma-lehtien sivuilla uusia ensi-iltoja oli mainostettu jo pitkään, mutta kuvitus oli vähäistä tai sitä ei ollut lainkaan. ”Biograafien elämisen tärkeimpänä ehtona on tehokas reklaami”,⁴⁰ *Filmiaitan* pakinoitsija ”Sancho Pansa” kiteyttää. Elokuvamainonta heijastelee hyvin Hollywood-elokuvien suuria maahantuontimääriä. Muitakin elokuvia toki mainostettiin, mutta ei likimainkaan yhtä paljon ja niin näyttävästi kuin yhdysvaltalaisia. Mainoskampanjat olivat usein ainoa keino saada tavanomaiset elokuvat näyttävästi julkisuuteen, sillä elokuva-arvostelijat eivät välttämättä kiinnittäneet niihin paljon huomiota, eivät varsinkaan *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* toimittajat, jotka käsittelivät ennen muuta taide-elokuvina pitämiään teoksia.

Suomessa mainonta oli vielä suhteellisen uusi ilmiö, eivätkä alan käytännöt olleet vakiintuneita, mutta sen kehitys oli nopeaa.⁴¹ Mainontaan liittyi paljon uutuudenviehätystä ja romantiikkaa. Pekka Tarkan mukaan *Suomen Kuvalehti* pyrki luomaan käsityksen mainoksista kiintoisasti tiedottavina luku- ja katselukokemuksina: ”Mainos oli jännittävän, loistavin odotuksin etenevän aikakauden tunnuksia.”⁴² On epäselvää, missä määrin aikalaiset suhtautuivat mainoksiin myynnin edistämisen välineinä ja lukivat niitä kriittisesti. Toisaalta tarkkasilmäinenkin lukija ei välttämättä hoksaa kaikkia aikakauden mainoksia mainoksiksi. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin paljon kuvitettuja elokuva-aiheisia juttuja, joista on vaikea sanoa, ovatko ne mainoksia. Hyvä esimerkki tästä on lehdessä vuonna 1923 julkaistu palsta, jolle koottiin kuvia uusista elokuvista sekä näitä esitteleviä tekstejä. Palsta ei poikkea sanottavasti lehden muusta sisällöstä, koska *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin runsaasti erilaisia lyhyin tekstein varustettuja kuvia. Huomattavaa näiden kuvien yhteydessä julkaistuissa teksteissä on se, että niistä selviää usein elokuvan esityspaikka ja monissa tapauksissa myös levitysyhtiö. Nämä

³⁷ Ibid., 61.

³⁸ Pekka Tarkka, *Otavan Historia: Toinen osa 1918–1940* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 1980), 138.

³⁹ Ibid., 150.

⁴⁰ ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla”, *Filmiaitta* 12 (1925), 232.

⁴¹ Vesa Heinonen & Hannu Kontinen 2001, 50–52, 66–79 ja passim.

⁴² Pekka Tarkka 1980, 151–152.

ovat kiistatta seikkoja, joilla on enemmän mainos- kuin uutisarvoa. Onko palsta siis mainossivu? On luultavaa, että aikalaiset olisivat antaneet kysymykseen kahtalaisia vastauksia, sikäli kun se olisi edes askarruttanut heitä. Palstan luonteen epäselvyys häiritsi ainakin lehden toimituskuntaa, sillä vuonna 1924 sen alalaitaan lisättiin pienillä kirjaimilla maininta ”ilmoitus-sivu”. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että palstan teksteihin olisi kyseisen maininnan ilmaannuttua suhtauduttu yksistään kaupallisia intressejä ajavana kirjoitteluna. Monet mainokset ovat nimittäin suurikokoisia ja poikkeuksellisen analyttisiä sekä informatiivisia ajan muuhun elokuvakirjoitteluun ja varsinkin sanomalehdissä julkaistuihin elokuva-arvosteluihin verrattuna. Esimerkiksi monet päivälehdissä julkaistut arvostelut ovat elokuvien tarinoiden lyhyitä luonnehdintoja.

Vuonna 1925 *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin kahden sivun kokoinen mainos otsikolla ”Monumentaalin filmi: Ensimmäisten uudisasukkaiden elämästä läntisessä Amerikassa”.⁴³ Se on oiva esimerkki elokuvamainonnan ja -kritiikin välisen rajan epäselvyydestä. Tekstistä ja kuvista koostuva kokonaisuus mainostaa elokuvaa *Karavaani* (*The Covered Wagon*, 1923). Alalaidassa tiedotetaan, että kyseessä on maksettu ilmoitus. Teksti on kuitenkin arvostelumainen. Siinä on paljon tietoa teoksen arvostuksesta Yhdysvalloissa, elokuvan tarinasta sekä tuotantoon liittyvistä seikoista ja elokuvantekijöistä. Arvosteluille ja mainonnalle ominainen retoriikka sekoittuvat tekstissä näin:

Filmiä voi kokonaisuudessaan suositella yhtenä ehjimmistä amerikkalaisista filmeistä mitä meillä on esitetty, ja sen vuoksi ennustamekin vertojaan etsivää yleisömenestystä, kun filmi maanantaista 7.9. lähtien esitetään teattereissa Picadilly ja Punainen Mylly Helsingissä.⁴⁴

Luultavasti lukijoille jäi epäselväksi, kuka *Karavaania* oikein kehui ja suositeli. Tekstin laatijan nimeä ei mainita, mutta tämä tuskin hämmästytti aikalaisia, sillä aikakaus- ja sanomalehdissä julkaistiin paljon toimitettua materiaalia, joiden kohdalla ei mainita kirjoittajaa. Kun huomioidaan, että mainokset olivat uusi ilmiö, joihin liittyi uutuudenviehätystä ja romantiikkaa, eikä elokuvamainoksen ja -arvostelun välinen raja ollut selvä ja vakaa, monen voi arvella suhtautuneen mainoksiin ja toimitettuihin juttuihin jokseenkin samanlaisin tavoin. Toki lehdissä julkaistiin myös sellaisia elokuvamainoksia, jotka eivät sanottavasti muistuta elokuva-arvostelua tai muuta toimitettua materiaalia.

Kun Hollywood-elokuvien mainoksia tarkastelee, niissä huomaa monia yhteisiä piirteitä. Yleinen ja silmiinpistävä on superlatiivien ja ylistyssanojen käyttö. Mainostettavien elokuvien väitetään toistuvasti osoittautuneen suurmenestyksiksi maissa, joissa niitä on esitetty. Vuonna 1926 *Aamussa* julkaistiin mainos, jonka mukaan ”[s]uuren yleisömenestyksen on First Nationalin uusin filmi ”Vartioimaton hetki” saavuttanut kaikkialla, missä sitä vain on esitetty, eikä tämä olekaan ihmeteltävää, koska kaksi niin suurenmoista näyttelijää kuin Milton Sills ja Doris Kenyon esittävät pääosia”.⁴⁵ Mainokset väittävät elokuvien olevan toinen toistaan parempia: ”Filmikauden huippu”;⁴⁶

⁴³ Piccadillyn ja Punaisen myllyn mainos, *Suomen kuvalehti* 36 (1925), 1218–1219.

⁴⁴ Ibid, 1219.

⁴⁵ Ab Maxim Oy:n mainos, *Aamu* 3 (1926), 62.

⁴⁶ Piccadillyn mainos, *Suomen Kuvalehti* 38 (1923), 1088.

”[K]uvaus elämästä ja rakkaudesta, alallaan suuremmoisimpia mitä on nähty”;⁴⁷ ”Keski-Euroopan tunnustuksen mukaan parhain ja onnistunein, ihmelapsen, Jackie Cooganin, filmi”;⁴⁸ ”Maailman kauneimmat naiset esiintyvät filmeissämme”;⁴⁹ ”Amerikan tähän asti suurin filmiteos”;⁵⁰ ”[T]ähän asti suurin teos filmin historiassa”;⁵¹ ”Harvoin nähdään niin jännitys- ja romantiikkarikasta filmiä kuin tämä”;⁵² ”Uusi loistofilm”;⁵³ ”Rudolph Valentinon ehdottomasti tähänastisista paras filmiteos”.⁵⁴ Listaa voisi jatkaa loputtomiin. Mainosten lukeminen ja toisiinsa suhteuttaminen oli omiaan synnyttämään mielikuvan yhdysvaltalaisien elokuvien alati kohoavasta tasosta, jolle ei näkynyt loppua. Tämän huomasi myös *Filmiaitan* pakinoitsija ”Sancho Pansa”:

Niin sitä sanotaan ja luvataan, mutta lupaukset on myös täytettävä, ja kyllähän ne yleensä täytetäänkin. Ihmettelemme vain, mihin tämä lopulta johtaa? Sillä nämä superlatiivit merkitsevät kilpailua, kehitystä ja elämää, joka kiihkeästi ponnistelee yhä eteenpäin.⁵⁵

Pakinasta voi päätellä, että ainakin jotkut kokivat, että Hollywood-elokuvat vastaavat niistä esitettyjä kehusanoja. Luultavasti monet olivat epäileväisempiä, mutta vähimmilläänkin mainokset pitivät Hollywood-elokuvat esillä julkisuudessa ja liittivät niihin positiivisia mielleyhtymiä.

Elokuvamainostajien vakiintunut käytäntö oli suhteuttaa uusia elokuvia sellaisiin teoksiin, jotka saattoi olettaa katsojien tuntemiksi. Mainostettavaan elokuvaan liitetään vanhempien elokuvien hyvät piirteet, mutta uuden teoksen väitetään paremmuudessa ylittävän kaikki aiemmin nähdyt elokuvat. Kytköksen luominen uusien ja vanhojen elokuvien välille kytkeytyy ylenpalttiseen superlatiivien ja kehusanojen käyttöön. Hyvä esimerkki käytännöstä on *Filmiaitassa* julkaistu mainos, jossa väitetään, että *Chaplinin poika omilla teillään* (*My Boy*, 1921) ”on ehdottomasti paras tähän mennessä filmatuista Jackie Coogan -filmeistä ja tulee varmaankin saavuttamaan vähintään yhtä suuren menestyksen kuin ’Chaplinin poika’, jonka kaikki tunnemme”.⁵⁶ Kun otetaan huomioon, kuinka suosittu ja arvostettu Charles Chaplinin ensimmäinen kokoillan elokuva *Chaplinin poika* (*The Kid*, 1921) oli, tämä oli paljon luvattu: *Chaplinin poika omilla teillään* on näin jälkeensä arvioituna vähäpätöinen elokuva, jota myytiin *Chaplinin pojan* maineella. Vastaavasti elokuvan *Laiva ohoi!* (*The Navigator*, 1924) ei luvata olevan vain ”mielettömän hauska Buster Keaton -farssi”, vaan sen väitetään olevan ”hänen parhaansa tähänasti!”⁵⁷ Sen lisäksi, että nämä esimerkit kertovat kehusanojen käytöstä, niissä korostuu myös tähtinimien käytön keskeisyys Hollywood-elokuvien mainonnassa. Hollywood-elokuvat myytiin aina tähdillä, mikäli niissä vain esiintyi tähtiä, jotka saattoi nostaa mainonnassa esille. Aikalaiset osasivat liittää tuntemansa tähdet tietynlaisiin elokuviin, sillä Hollywood-tähdet esiin-

⁴⁷ Bio-Bion mainos, *Suomen Kuvalehti* 7 (1924), 194.

⁴⁸ Ab Maxim Oy:n mainos, *Suomen Kuvalehti* 7 (1924), 215.

⁴⁹ Ab Maxim Oy:n mainos, *Suomen Kuvalehti* 27 (1924), 910.

⁵⁰ Ab Maxim Oy:n mainos, *Filmiaitta* 6–7 (1925), 134.

⁵¹ Ab Filmcentral Oy:n mainos, *Filmiaitta* kesänumero (1925), 174.

⁵² Ab Maxim Oy:n mainos, *Filmiaitta* 10 (1925), 203.

⁵³ Adamsin filmitoimiston mainos, *Maailma* 1 (1926), 4.

⁵⁴ Adamsin filmitoimiston mainos, *Filmiaitta* 2 (1926), 22.

⁵⁵ ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla”, *Filmiaitta* 2 (1925), 39.

⁵⁶ Suomen Biografi Osakeyhtiön Filmivuokraustoimiston mainos, *Filmiaitta* 11 (1923), takakansi.

⁵⁷ Ab Filmcentral Oy:n mainos, *Suomen Kuvalehti* 41 (1925), 1384–1385.

tyivät toistuvasti samankaltaisissa rooleissa ja elokuvissa.⁵⁸ Sekä Jackie Coogan että Buster Keaton oli opittu tuntemaan slapstick-komedioista, joissa on melankolinen ulottuvuus. Tunnettujen ohjaajien nimiä voitiin käyttää samansuuntaisesti, mutta tämä oli paljon harvinaisempaa, koska aikalaiset eivät tunteet montakaan Hollywood-ohjaajaa nimeltä. ”Rex Ingram -filmi ’Mustia orkideoja’ ei ole ainoastaan erikoissisältöinen, se vie jännittävytyksensä ja kaameudessaan voiton kaikesta aiemmin näkemästämme”,⁵⁹ luvataan teoksen *Mustia orkideoja* (*Trifling Women*, 1922) mainoksessa. Teksti ohjaa liittämään elokuvaan Ingramin aikaisempien elokuvien hyvät puolet. Ingramista ei kuitenkaan ollut keskusteltu kovin näyttävästi.

Myös Hollywood-studiot nostettiin mainoksissa toistuvasti esille, sillä isoista studioista oli rakentunut laadun takeita, vaikka kaikki niiden elokuvat eivät olleetkaan ensiluokkaisia. Erityisesti elokuvien levittäjät, jotka suuntasivat mainoksensa ensisijassa esittäjille, painottivat maksetuissa ilmoituksissaan, että heillä on tarjota hyvä valikoima tiettyjen yhtiöiden elokuvia. Esimerkiksi Adamsin Filmitoimisto tiedotti *Filmiäitassa* levittävänsä Famous Players-Lasky Corporationin, Fox Film Corporationin ja Universal Picturesin elokuvia.⁶⁰ Luultavasti yhtiöllä oli sopimus mainittujen Hollywood-studioiden kanssa. Elokuvien nimet, tähdet, genret ja ohjaajat olisivat viitanneet vain niihin elokuvaan, jotka yhtiöllä oli mainostamisen hetkellä hallussa, mutta Hollywood-studioiden nimet viittasivat suurempaan elokuvakokonaisuuteen; myös niihin teoksiin, joita levittäjät uskoivat levittävänsä tulevaisuudessa. Usein mainittujen Hollywood-studioiden alle listattiin yhtiön elokuvissa esiintyvien tähtien nimiä. Käytäntö oli niin yleinen, että moni elokuvailmoittelua seurannut varmasti tiesi, minkä studion palveluksessa kukin tähti työskenteli.

Monessa mainoksessa painotetaan, että kyseessä on nimenomaisesti yhdysvaltalainen elokuva. Vielä vuosikymmenen taitteessa amerikkalaisuus oli ainakin monista elokuvatoimittajista negatiivinen määre. Mainostajat pyrkivät liittämään siihen mielikuvia, joita katsojat pitivät positiivisina. Kaksikymmentäluvun taitteessa oli tavanomaista, että mainoksissa viitattiin yhdysvaltalaisen elokuvien heikkoon tasoon, ja todettiin, että mainostettava Hollywood-elokuva oli ilahduttava poikkeus. Esimerkiksi teosta *Pyhä lupaus* (*Sonny*, 1922) mainostetaan vuonna 1923 ilmestyneessä *Suomen Kuvalehdessä* näin: ”Päinvastoin mitä Amerikka tavallisesti tuottaa, on tämä filmi ilman hohumista, jännittävä ja mukaansatempaava alusta loppuun asti.”⁶¹ Sen sijaan *Ikuisen liekin* (*The Eternal Flame*, 1922) mainoksessa, joka julkaistiin *Suomen Kuvalehdessä* vuonna 1924, amerikkalaisuuteen viitataan tällä tavalla:

Viime aikoina on paljon historiallisia tapauksia siirretty valkealle kankaalle. Amerikkalaiset ovat myöskin kiinnittäneet huomiota tämännäköisiin filmeihin ja onnistuneimmin tuskin on mitään historiallista aihetta käsitelty kuin yllämainitun ranskalaisen kertojamestarin [Honoré de Balzac] romaania. – First National -filmi ’Ikuinen

⁵⁸ Barry King 1991, 176.

⁵⁹ Kino Palatsin mainos, *Suomen Kuvalehti* 8 (1924), 248.

⁶⁰ Adamsin Filmitoimiston mainos, *Filmiäitaa* 8 (1925), 160–161. Suomessa moni levitysyhtiö tukeutui vastaavaan mainontaan. Katso Ab Maxim Oy:n mainos, *Suomen Kuvalehti* 10 (1925), 351.

⁶¹ Kino Palatsin mainos, *Suomen Kuvalehti* 44 (1923), 1278.

liekki' valtaa sielun yhä kiinteämmin kuta pitemmälle sen juonen punoutumista seuraa.⁶²

Mainoksen mukaan Hollywoodissa oli nyt tuotettu ensiluokkainen elokuva ranskalaisen kirjailijan teoksesta. Sekä *Ikuista liekkiä* että *Pyhää lupaus* markkinoitiin ensiluokkaisina elokuvina maan kulttuuripiireille, joiden oletettiin olevan kiinnostuneita taide-elokuvista. Mainokset eroavat toisistaan siinä, että *Pyhän lupauksen* tapauksessa viitataan Hollywood-elokuvien heikkoon tasoon, mitä vasten *Ikuisen liekin* kohdalla annetaan pikemminkin ymmärtää, että yhdysvaltalainen elokuvatuotanto on tasokasta. Ero mainosretoriikassa selittyy ainakin osaksi sillä, että vuonna 1923 kaksikymmentäluvun taitteessa maahantuodut tavanomaiset Hollywood-elokuvat olivat hyvin aikalaisten mielissä, mitä vasten vuonna 1924 nähtiin yhä enemmän ensiluokkaisia yhdysvaltalaisia elokuvia. Vuosikymmenen puolivälissä mainostajat yrittivät vakuuttaa aikalaiset siitä, että yhä suurempi joukko yhdysvaltalaisia elokuvia kuuluu ensiluokkaisten teosten kategoriaan, vaikka tällaiset teokset olivat vielä muutamaa vuotta aikaisemmin poikkeuksia.

Julkaistuista mainoksista ei voi suoraan päätellä, että Hollywood-elokuvat olisivat olleet suosittuja, eivätkä ne myöskään todista, että yhdysvaltalaisen elokuvien taso olisi aikalaisista kohonnut kaiken aikaa. Tämä väittäminen oli kuitenkin tärkeässä asemassa yhdysvaltalaisen elokuvien aseman kannalta, sillä mainokset olivat omiaan synnyttämään positiivisia mielikuvia. Aina mainosten herättämät keskustelut eivät olleet sellaisia kuin mainostajat toivoivat. Vaikka *Filmiaitan* "Sancho Pansa" väitti elokuvien usein täyttävän mainostajien lupaukset, elokuvia ylistävää mainosretoriikkaa paheksuttiin moneen kertaan *Filmiaitan* sivuilla. Jotkut toimittajat olivat sillä päinvastaisella kannalla, että mainostajien väitteet olivat suoranaista valhetta. "Olemme kerta kaikkiaan havainneet ensi-iltailmoitusten reklaamin 'vuoden parhaimmasta filmistä' tai 'näytäntökauden suurimmasta vetonumerosta' totuudessa pysymättömyyden",⁶³ nimettömänä pysyttelevä toimittaja kertoo. *Filmiaitan* toimittaja suhtautuu kriittisen epäileväisesti mainostajien hehkutukseen ja rohkaisee lehtijutullaan muita toimimaan samoin. Nähtävästi superlatiiveja ja kehusanoja käytettiin mainoksissa myös sellaisissa tapauksissa, joissa hillitymmät sanat olisivat toimittajien mielestä riittäneet. Luultavasti tällainen liioja lupaaminen oli monista aikalaisista periamerikkalaista, Yhdysvaltoja kun pidettiin "uudenaikaisen reklaamin" ja "mitä hurjimman humpuukin" kotina.⁶⁴ Moni oppikin yhdistämään ylenpalttiset lupaukset juuri Hollywood-elokuviin. "Onhan tunnettua, että amerikkalaiset filmiyhtiöt uhraavat satumaisia summia ennakcoreklaamiin, mutta kun sitten kysymyksessä oleva filmi saapuu, huomaakin luottaneensa liiaksi reklaamiin: filmi ei vastaa odotuksia",⁶⁵ eräs *Filmiaitan* toimittaja harmittelee. Hän selvästi tietää, että iso osa mainosmateriaalista oli Hollywood-studioiden tuotamaa. Toteamus elokuvaan pettymisestä osoittaa epäsuorasti sen, että monet luottivat mainoksissa esiintyviin kehuihin ja ylistyksiin. Se, että kirjoittaja kertoo mainosten herättäneen turhia odotuksia siis todistaa, että yhdysvaltalaisia elokuvia katsottiin mainosten valossa. Vuonna 1925 elokuvien mainosretoriikan paikkansapitämättömyys oli jo niin hyvin tiedossa, että *Filmiaitan*

⁶² Adamsin filmitoimiston mainos, *Suomen Kuvalehti* 6 (1924), 163.

⁶³ "Filmin rikkomuksia", *Filmiaitta* 9 (1923), 104.

⁶⁴ Katso Keijo Virtanen 1988, 332.

⁶⁵ "Kadonnut maailma", *Filmiaitta* 1 (1926), 5.

”Sancho Pansa” saattoi pilailta superlatiivein ja kehusanoin laadittujen mainosten kustannuksella.⁶⁶

Aikakauslehtien sivuilla, oli kyse sitten yleisaikakauslehdistä tai elokuvalehdistä, mainostettiin näyttävästi ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia. Monet mainostajien esille nostamat teokset ovat tähtielokuvia, tunnettujen ohjaajien töitä, suurilla budjeteilla tuotettuja spehtaakkeleita tai kirjallisuusadaptaatioita. Tällaiset Hollywood-elokuvat olivat maahantuojille ja levittäjille kaikkein kalleimpia, mutta vastaavasti niiden saattoi odottaa vetävän hyvin katsojia. Suosio pyrittiin varmistamaan näyttävällä mainoskampanjalla. Mainostajat jättivät tavanomaiset Hollywood-elokuvat vähemmälle huomiolle. Sen, että ensiluokkaiset yhdysvaltalaiset elokuvat saivat yhä kaikkein näyttävimmän julkisuutta, voi olettaa vaikuttaneen Hollywood-elokuvien arvostuksen kohoamiseen. Nekin, jotka kävivät elokuviissa harvoin, saivat nyt mainoksista huomata, että Suomeen tuotiin Hollywoodista paljon muutakin kuin halpoja sarjaelokuvia ja slapstick-komedioita. Tilanteessa, jossa mainokset toistuvasti muistuttivat, että Hollywood tuotti historiallisia elokuvia ja kirjallisuusadaptaatioita, oli yhä vaikeampi suhtautua kaikkeen yhdysvaltalaiseen elokuvaan ala-arvoisena roskana. Mainokset siis osaltaan rohkaisivat kyseenalaistamaan vanhoja Hollywood-elokuvien tasoa koskevia käsityksiä. Monet merkit puoltavatkin tulkintaa, että jopa kulttuuripiirien edustajat alkoivat kaksikymmentäluvun puolivälissä kiinnostua yhdysvaltalaisista elokuvista, ehkä juuri mainosten rohkaisemina. *Maailmassa* esimerkiksi julkaistiin kirjailija Selma Anttilan laatima lehtijuttu, jossa hän toteaa, että ”[i]hmisten huvittelu käy nykyään elävienkuvien merkeissä. Kukaan meistä ei enää usko voivansa vastustaa niitä, eikä tahdokaan potkia tutkainta vastaan”.⁶⁷ Kirjailija ei viittaa yksinomaan Hollywood-elokuvaan, mutta hän mainitsee, että syksyn 1925 suurimmat vetonaulat ovat yhdysvaltalaisia tuotantoja.⁶⁸ Vuonna 1926 *Filmiaitassa* saatettiin jo todeta, että on ”vain ajan kysymys, milloin nykyään jo harventunein rivein taistelevat filmin vihamiehet laskevat aseensa”.⁶⁹

Elokuvan nimi mainonnan välineenä

Kun aikakauslehtien sivuilla mainostettuja Hollywood-elokuvia suhteutetaan maahantuotuihin elokuviin, joita lehdissä ei mainostettu, huomataan pari kiinnostavaa seikkaa. Ensinnäkin käy ilmi, että aikakauslehtien sivuilla mainostettiin ensisijassa ensiluokkaisia yhdysvaltalaisia elokuvia. Lehtien sivuilla mainostaminen oli luultavasti kallista, eikä tavanomaisille elokuville kannattanut rakentaa näyttäviä mainoskampanjoita. Toisekseen monelle tavanomaiselle Hollywood-elokuvalle, joita Suomeen tuotiin mutta joiden mainostamiseen ei sijoitettu varoja, annettiin räväkkä tai sensaatiohakuinen nimi. Huomionarvoista näissä sykhdyttävissä nimissä on se, että ne vastaavat huonosti elokuvien alkuperäisiä nimiä. *One Night in Rome* (1924) tarkastettiin Suomessa nimellä *Syntinen kaunotar* ja *The Last of the Duanees* (1924) nimellä *Lainsuojaton sankari*.⁷⁰ Sensaatiohakuisten nimien antaminen ta-

⁶⁶ ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla”, *Filmiaitta* 12 (1925), 232.

⁶⁷ Selma Anttila, ”Filmiteattereista”, *Maailma* 20 (1925), 329.

⁶⁸ Ibid. 331.

⁶⁹ ”Barthel”, ”Sananen filmistä taiteena”, *Filmiaitta* 12 (1926), 192.

⁷⁰ Päättösasiakirja 13272 & 13810, 15.8.1925 & 7.6.1926. Fc:29 & Fc:30 Päättösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

vanomaisille yhdysvaltalaisille elokuville oli yleistä, jopa siinä määrin, että *Filmiaitan* toimittajat ryhtyivät paheksumaan käytäntöä:

’The prisoners of the pines’ -nimeä ei käännetty ’honkien vangiksi’, vaan tuli siitä ’Metsänhakkaajien Monte Carlo’. ’The Girl from the Golden West’ on ’Kultaisen lännen tyttö’ ja sehän tuntuu koko sievältä, mutta sensijaan annettiin kappaleen nimeksi ’Tanssisalonki Clondy Mountainssissa!’ ’Desert Gold’ -nimestä pitäisi saada helposti ’Erämaan kultaa’, mutta ei – nimeksi piti saada – ’Taistelu kullasta ja naisesta’.⁷¹

Se, että *Filmiaitan* toimituskunta asettui vastustamaan sensaatiohakuista nimikäytäntöä ei ole yllättävää, sillä tällaiset nimet ja niiden esille pääsy elokuvateattereiden julisteissa olivat omiaan herättämään assosiaatioita, joiden valossa elokuvat näyttäytyivät joutavana ja varsin arveluttavana ajanvietteenä. Ainakin Lauri Kuoppamäki halusi Suomeen sukupolven, joka on ”koulusta käsin oppinut vaatimaan kuvafilmistä ensi sijassa sivistysvälinettä ja vasta toisessa huvin tuottajaa”.⁷² Sensaatiohakuiset nimet olivat omiaan muistutamaan, ettei läheskään kaikki Hollywood-tuotanto ollut tasoltaan ensiluokkaista. *Filmiaitan* toimittajat arvatenkin ajattelivat, että sensaatiohakuiset nimet jäävät helposti aikalaisten mieliin ja lisäät uuden taidemuodon vastustusta ja ylenkatsumista, vaikeuttaen siten parhaiden elokuvien rinnastamista korkeataiteisiin.

Elokuvalehtien toimittajat työskentelivät parantaakseen taide-elokuvien asemaa Suomen elokuvakentällä, mutta luultavasti kysymys teosten taiteellisuudesta oli monelle katsojalle yhdentekevä. Elokuvan nimi on aina lupaus sen sisällöstä. Sensaatiohakuiset nimet toimivat mainosten tavoin siinä mielessä, että ne rohkaisivat suhtautumaan elokuviin tietyn odotuksin. Monet sykhdyttävät nimet viittaavat jännitykseen ja seksuaalisuuteen, jotka ovat aiheita, joiden voi olettaa kiehtoneen monia katsojia. Käytäntö oli mainosmainen siinäkin mielessä, että sykhdyttävä nimi saattoi nostaa odotuksia, joihin suhteutettuna katsomiskokemus saattoi muodostua pettymykseksi. On luultavaa, että sensaatiohakuisten nimien käyttäminen oli riittävän tehokas tapa mainostaa monia tavanomaisia elokuvia, joiden markkinointiin ei haluttu uhrata rahasummia, joita lehdistössä mainostaminen vaati. Muutamat aikakauslehdissä julkaistuissa mainoksissa esiintyvät sensaatiohakuiset nimet olivat ensiluokkaisten elokuvien alkuperäisten nimien jokseenkin suoria käännöksiä. Näissä mainoksissa korostuu sykhdyttävää nimeä enemmän elokuvan tähti tai ohjaaja. Käytäntö ohjasi liittämään teoksen ensiluokkaisten elokuvien joukkoon, mikä luultavasti lievensi sensaatiohakuisen nimen synnyttämää vaikutusta. Niissä harvoissa tapauksissa, joissa ensiluokkaiselle elokuvalle annettiin sensaatiohakuinen nimi, joka vastaa huonosti elokuvan alkuperäistä nimeä, käytäntöä saatettiin kritisoida. Suomessa Greta Garbon ja John Gilbertin tähdittämää elokuvaa *Flesh and the Devil* (1926) esitettiin nimellä *Himo*. *Ylioppilaslehestä* saa lukea, että teoksessa ”on kaikki muu hyvää paitsi aivan epäonnistunut nimi”.⁷³ Ensiluokkaisen elokuvan levittämisen tällaisella nimellä herätti lehden kriitikossa närää, luultavasti monessa muussakin taide-elokuvien ystävässä.

⁷¹ ”Filmin rikkomuksia”, *Filmiaitta* 9 (1923), 104.

⁷² ”L: Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä VII”, *Filmiaitta* 3 (1926), 45.

⁷³ ”Elokuvat”, *Ylioppilaslehti* 21 (1927), 439.

Sensaatiohakuisten nimien antaminen tavanomaisille elokuville oli siis mainoskeino, jolla kierrettiin se seikka, ettei teoksia voinut mainostaa tähtien tai ohjaajien nimillä, eikä millään muillakaan seikoilla, joiden olisi voinut olettaa vetävän hyvin katsojia. Luultavasti monet näin nimetyt teokset olivat päätyneet Suomeen kytkeytyneen elokuvateollisuuden seurauksena. Hyvä esimerkki tällaisesta nimen käytöstä on yllä mainittu *Syntinen kaunotar*, jossa ei esiinny tunnettuja tähtiä. Elokuvan ohjasi Suomessa huonosti tunnettu Clarence G. Badger. Dekadenttia seksuaalisuutta huokuvan nimen saattoi kuitenkin olettaa kiinnittävän elokuvateattereiden edustalla käyskennelleiden huomion. *Filmiaitassa* julkaistu nimettömänä esiintyvän toimittajan kirjoitus puoltaa tulkintaa: ”filmiliikkeistä osa haluaa filmin nimeä käyttäen ainoastaan reklaamitekijänä, korvauksena sirkusteltan edustalla havaittavasta yksinkertaisesta markkinointitavasta huutaa yleisölle niistä merkittävistä asioista, joita sen sisäpuolella esitetään.”⁷⁴ Sensaatiohakuinen nimi oli analogisesti juuri tällainen huutaja, joka ei lupaa laadukasta draamaa, vaan pikemminkin attraktioita. Sensaatiohakuisten nimien antaminen kytkeytyneen elokuvateollisuuden taakia pakkohankituille elokuville näyttää houkutelleen katsojia, sillä käytännöstä ei luovuttu, ja se nousi jälleen keskusteluaiheeksi vuonna 1930.⁷⁵

VÄKIVALTA JA MUUTA JOUTAVAA AJANVIETETTÄ

Filmiaitan ja *Filmrevynin* toimittajat kampanjoivat huonoja elokuvia vastaan jättämälle ne vaille huomiota. Kun maahantuotuja Hollywood-elokuvia verratetaan niihin teoksiin, jotka pääsivät näissä lehdissä esille, selviää, millaisia elokuvia toimittajat pitivät siinä määrin ala-arvoisina, ettei niistä tullut kirjoittaa. Vertailuun perustuva metodi ei sovellu yksittäisten elokuvien paikallistamiseen, sillä Suomeen tuotiin niin paljon elokuvia, ettei kaikista olisi mitenkään voitu keskustella palstatilan puitteissa. Se, että jostain teoksesta ei lehdissä kirjoitettu, ei siis kerro paljon sen arvostuksesta. Mutta tiettyjen genrejen ja elokuvasyklien jättäminen systemaattisesti vähälle huomiolle suhteessa suuriin maahantuontimääriin oli elokuvapoliittinen linjaus. Kaksikymmentäluvun taitteessa tällaisia olivat ainakin sensaatiohakuiset sarjaelokuvat ja anarkistiset slapstick-komediat, kuten edeltävässä luvussa on esitetty. Tällaisten elokuvajoukkojen paikallistaminen ei kuitenkaan kerro, mitkä olivat vaikenemisen syyt. Joitain motiiveja voi kuitenkin paikallistaa muista keskusteluista käsin sekä vertaamalla kartettuja genrejä toimittajien arvostamiin teoksiin.

Kaksikymmentäluvun puolivälissä rikoselokuvat jäivät sekä *Filmiaitan* että *Filmrevynin* sivuilla vähälle huomiolle, vaikka niitä tuotiin runsaasti Suomeen. Rikoselokuvat eivät kuitenkaan olleet aikalaisille selvärajainen genre, vaan rikollista toimintaa viittaaviin teoksiin viitattiin erilaisilla termeillä. Tässä tutkimuksessa näitä elokuvia kutsutaan nimenomaisesti rikoselokuviksi, koska teosten ylenkatsominen näyttää liittyneen siihen, että juuri niissä nähtävää rikollista toimintaa paheksuttiin. Rikoskuvaston ongelmallisuus näkyy myös Valtion filmitarkastamon otteissa: ”Kaikenlaiset rikok-

⁷⁴ ”Filmin rikkomuksia”, *Filmiaitta* 9 (1923), 104.

⁷⁵ ”M. T.”, ”Elokuvista ja niiden tarkastuksesta”, *Seinäjoen Sanomat* 11.3.1930. Ua:1 VET:n sanomalehtileikkeet 1924–1942, Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

set, raakuudet ja liiallinen erotiikka karsitaan pois.”⁷⁶ Moniin rikoselokuvaan sisältyi kohtauksia, joita sensorit lyhensivät, elleivät he leikanneet niitä kokonaan pois. Sensuuri tarttui erityisen hanakasti ”tappeluihin” ja ”kuristuskohdauksiin”.⁷⁷ Vuonna 1928 *Suomen Sosialidemokraatissa* julkaistiin lehtijuttu, jonka laatinut ”Uumo” kommentoi Valtion filmitarkastamon tekemiä poistoja tällä tavalla:

- 1) Tappelukohtaukset. Amerikkalaisten täytyy nähdä käsirysyä pitkän aikaa. Mutta suomalaiset osaavat sen taidon jo syntymästään! Suotta siis täällä tuhlaa aikaa tappelunnujakan tähystelemiseen. Tarkastamo on näitä kohtia tuntuvasti lyhennellyt.
- 2) Murhat. Ei kenellekään ole mitään nautintoa nähdä esimerkiksi kiinalaisen kuristavan tuntikaupalla kanssaveljeään. Ei myöskään nostata ketään se, että miekka painuu hiljaa ja raa’asti toisen ihmisen läpi. Tällaisista kohdista on lyhennetty tai ne on otettu kokonaan pois, sillä katselija voi kyllä tapahtuman kuvitella kuin tahtoo.
- 3) Väkivallanteot y.m. Nostattaako se mieltä, kun näkee avioparin tappelevan tai että paatunut roisto ajaa ympäri huonetta viatonta tyttöä tai että eräissä piireissä esiintyvä porsastelu kuvataan juurta jaksain. Ei. Siis pois. Ja niin on tehtykin.⁷⁸

Vahvaa paheksuntaa herätti rikoselokuviissa nähty väkivaltainen toiminta, mutta myös varkauksien kaltaiset ei-väkivaltaisen rikollisuuden muodot nousivat näissä keskusteluissa esille. *Filmiaitan* toimittajista ”kinotekniikka on ase, jota voidaan käyttää yhtä terävästi hyvän kuin huononkin palvelukseen”,⁷⁹ kuten Lauri Kuoppamäki asian esittää. Rikoselokuviissa ase oli huonon palveluksessa. Monet pitivät rikollisuutta ja väkivaltaisuutta Yhdysvaltojen huonoina piirteinä.⁸⁰ Luultavasti niiden pelättiin saavan elokuvien välityksellä aiempaa vahvemman jalansijan Suomessa.

Elokuvaväkivallan paheksuminen liittyi läheisesti käsityksiin malliopimisesta. Aikalaisten näet pelättiin imitoivan valkokankaan tapahtumia. Ylempien luokkien edustajat ajattelivat, että ”[k]ansan ydinaineksen oli mal-linnettava muu kansa itsensä laiseksi”,⁸¹ kuten Juha Siltala toteaa. Rikoselokuvat olivat omiaan tekemään kansasta jotain aivan muuta, elokuvaan paheksuen suhtautuneet ajattelivat. Erityisen alttiita rikollisen toiminnan matkimiselle olivat lapset ja nuoret, lehdissä vakuuteltiin. *Filmiaitan* nimettömänä pysyvä toimittaja viittaa päivälehdissä käytyyn keskusteluun rikoskuvaston vaikutuksista lapsiin ja toteaa kiertelemättä: ”emme voi emmekä haluakaan kieltää, että filmillä on ollut osuutensa siihen, että kysymyksessä olevat nuoret henkilöt ovat joutuneet rikoksen teille”.⁸² Myös Kuoppamäki on sillä kannalla, että uskottomuusrikokset, naisen viettelyt, murhat, itsemurhat, juopottelut, murrot, viranomaisten vastustamiset sekä hyvien tapojen loukkaamiset

⁷⁶ ”Kasper”, ”Filmisensoria haastateltu”, *Filmiaitta* 3 (1928), 4.

⁷⁷ Katso Päätösasiakirjat 13697 & 13862, 15.4.1926 & 7.6.1926. Fc:30 Päätösasiakirjat 1926–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁷⁸ ”Uumo”, ”Filmitarkastamon selän takana tirkistelemässä”, *Suomen Sosialidemokraatti* 18.3.1928; Ua:1 VET:n sanomalehtileikkeet 1924–1942, Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁷⁹ Lauri Kuoppamäki, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä I”, *Filmiaitta* 13 (1925), 241.

⁸⁰ Keijo Virtanen 1988, 337.

⁸¹ Juha Siltala 2009, 471.

⁸² ”Filmin ’vahingollisuus’”, *Filmiaitta* 4 (1922), 82.

olivat omiaan karistelemaan ”siemenpölyjään nuorison mielikuvia tuhoisasti tahrien ja heitä siten harhapoluille kuljettaen”.⁸³ Vastaavasti nimimerkki ”Elokuvan harrastaja” esittää *Uudessa Suomessa*, että kaikenlaisia kidutuksia kuvaavien elokuvien esittäminen pitää estää, koska ”elokuvia tässä suhteessa varmasti käyttää opiskelupaikkana meillä niin suureen valtaan päässyt huli-gaaniaines”.⁸⁴ Valtion filmitarkastamon puheenjohtaja Fredr. J. Lindström on samaa mieltä: ”Filmikuvissa esitetään niin usein kaikenlaisia rikoksia, aistillisuutta ja muuta mädännäisyyttä, eikä tämä voi olla jättämättä jälkeä katsojan mieleen.”⁸⁵ Ongelma liittyi nimenomaisesti lapsiin ja nuoriin, ei niinkään aikuisiin. Keskustelulla oli Suomessa jo pitkä historia.⁸⁶

Pelot rikoselokuvien vaikutuksista lapsiin ja nuoriin selittävät sen, että Valtion filmitarkastamo kielsi usean teoksen julkisen esittämisen alle 16-vuotiaille. Lisäksi elokuvista saatettiin leikata kohtauksia. Fredr. J. Lindström kertoo *Maailmassa*, että ”useissa tapauksissa voi itse rikoksen poistaa vahingoittamatta silti monastikin muuten ehkä onnistunutta elämäнкууауs-ta”.⁸⁷ Esimerkiksi *Waarojen herrasta* (*The Eleventh Hour*, 1923) poistettiin ”rääkkäyskohtaus sukellusveneeseen sisällä” ja lyhennettiin ”tytön roikkuminen metallisulattimen päällä”.⁸⁸ Ilmeisesti tällaisen kuvaston ajateltiin vaikuttavan ”hyvää makua raastuttavasti” ja ”oikeuskäsitystä sekoittavasti”.⁸⁹ Aina teosten leikkaaminen ei ollut riittävän tehokas keino, vaan moni rikoselokuva määrättiin esityskieltoon. Yksi täyskieltoon asetetuista elokuvista on Harry Houdinin tähdittämä sarjaelokuva *The Master Mystery* (1919). Se kiellettiin tarkastuksen yhteydessä vuonna 1920 ja uudestaan vuonna 1924.⁹⁰ Teos olisi voinut osoittautua hyvinkin suosituksi, sillä kahlekuninkaat kiehtoivat useita aikalaisia.⁹¹ Luultavasti *The Master Mystery* kiellettiin, koska se sisältää sadistisia kohtauksia. Kunkin episodin lopussa rikolliset kahlitsevat Houdinin näyttelemän sankarin ja jättävät tämän odottamaan kuolemaansa. Liikunta-kyvyttömäksi tehty Houdini heitetään esimerkiksi meren pohjaan. Aina sankari kuitenkin selviää vaaroista. Houdinin hengenvaaraan saattamiset ja hänen niistä pelastumiset ovat temppuja, joista monet Houdinin tunsivat, siis attraktioita, joihin *The Master Mystery*n vetovoima perustuu. Sensorit näyttävät kuitenkin olleen sitä mieltä, ettei teos kerro niinkään Houdinin kahlekuninkuudesta kuin hänet kahlitsevien ja hengenvaaraan saattavien rikollisten häikäilemättömyydestä.

Kun otetaan huomioon, että monen rikoselokuvan esittäminen lapsille kiellettiin ja kaikkein raaimmat kohtaukset leikattiin kokonaan pois, on hyvä

⁸³ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä II”, *Filmiaitta* 15–16 (1925), 276.

⁸⁴ ”Elokuvan harrastaja”, ”Kysymys valtion filmitarkastajille”, *Uusi Suomi* 5.2.1930; Ua:1 VET:n sanomalehtileikkeet 1924–1942, Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁸⁵ Fredr. J. Lindström, ”Havaintoja filmien tarkastajana. Taidetta valkealla kankaalla”, *Maailma* toukokuu (1921), 463.

⁸⁶ Markku Nenonen 1999, 25 ja passim.

⁸⁷ Fredr. J. Lindström, ”Havaintoja filmien tarkastajana. Taidetta valkealla kankaalla”, *Maailma* toukokuu (1921), 463.

⁸⁸ Päättösasiakirja 13539, 3.2.1926. Fc:29 Päättösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁸⁹ Markku Nenonen 1999, 177.

⁹⁰ Päättösasiakirjat 10737 & 12809, 19.4.1920 & 23.9.1924, Fc:24 Päättösasiakirjat 1920–1921 & Fc:27 Päättösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁹¹ Heikki Nevala 2011, 114–144.

kysyä, minkä takia teoksista ei siltikään keskusteltu elokuvalehtien sivuilla. Luultavasti kyse oli siitä, että toimittajat halusivat keskittyä ajamaan taide-elokuvina pitämiensä teosten asemaa, joiden rinnalla rikoselokuvat olivat esteettisesti heikkotasoisia ja edustivat huonoa makua.⁹² Tässä mielessä niihin suhtauduttiin, kuten suhtauduttiin useimpiin slapstick-komedioihin: maassa esitetyt rikoselokuvat olivat toimittajista joutavaa ajanvietettä, jolla ei ollut taiteellista arvoa.

Elokuvakriitikot eivät siis pitäneet rikoselokuvia ensiluokkaisina teoksina, saati taide-elokuvina. Valtion filmitarkastamon edustajat olivat samoilla linjoilla. He tapasivat määrätä rikoselokuvat kaikkein korkeimpaan veroluokkaan. Taide-elokuvien arvosteluissa sekä elokuvien estetiikkaa käsittelevissä lehtijutuissa korostuu hyvän näyttölemisen ja sen synnyttämien psykologisesti uskottavien henkilöhahmojen tärkeys elokuvissa. *Filmiaitan* nimetömänä esiintyvä toimittaja kertoo asiasta näin: ”filmiyleisö oppii ajan mukana yhä täydellisemmin eroittamaan hyvän näyttölemisen heikosta, tajuamaan hyvän ja huonon taiteen ääriviivat.”⁹³ Rikoselokuvissa henkilöpsykologia ei ollut kriitikoista tärkeässä roolissa, pikemminkin vauhdikas toiminta ja jännittävät tilanteet. Harvat yhdysvaltalaiset rikoselokuvat ovat myöskään sellaisia korkeamoraalisia tarinoita, jollaisia elokuvakriitikot suosivat. Taideelokuvat synnyttivät jalon tunnelman, eivät metallisulattimen päällä roikuttamiset.⁹⁴ On myös mahdollista, ettei elokuvalehtien toimittajilla ollut sellaista kulttuurista tuntemusta, jota rikoselokuvien syvempi ymmärtäminen olisi vaatinut. Suomessa oli toki julkaistu rikoskirjallisuutta, mutta ne, jotka sitä eivät lukeneet, saattoivat suhtautua oudoksuen rikoselokuvien konventioihin. Yhdysvaltojen suurkaupunkien sosiaaliset tilat, kuten slummit ja yökerhot, sekä järjestäytyneen rikollisuuden kaltaiset ilmiöt olivat monille vieraita. Jotkut tutkijat ovat sillä kannalla, että sensaatiot ja raaka rikoskuvasto olivat nimenomaisesti suurkaupunkien asukkaille suunnattua viihdettä.⁹⁵ *Filmiaitassakin* todetaan, että ”[s]uurkaupungin yleisö kaipaa jotakin aivan erikoista, ollakseen tyytyväinen” minkä tähden elokuvaan ”luodaan hirmuluonteita saman, sielullisesti jo ainakin jossain määrin tylsistyneen katsojan nautinnoksi”.⁹⁶ Suomessa tällaista tylsistyneisyyttä tuskin ilmeni, mutta on luultavaa, että monille aikalaisille järjestäytynyt rikollisuus ja suurkaupungit edustivat modernin eksotiikkaa.

Lehtikeskusteluissa monet suomalaiset suhtautuivat myönteisesti rikoselokuvien väkivaltakuvaston sensuroimiseen, päätellen esimerkiksi siitä, että teoksiin jätetty raaka kuvasto herätti pahennusta. Yksi elokuvaväkivaltaa karsastaneista oli ”Elokuvan harrastaja”, jonka laatima kirjoitus julkaistiin *Uudessa Suomessa* vuonna 1930:

Syvää huolestumista herättää jo se pitkälle menevä raakuus, joka ilmenee useissa meilläkin sallituissa filmeissä. Muistamme esim. hiljattain näytetyn ”Josef Balsamon”, jossa kaikkia yksityiskohtia myöten esitettiin hirttokohtaus ja vilahduksia mestauksista. Joku aika sitten oli kasakoita kuvaava historiallinen filmi, jossa huvitettiin katsojia mahdollisimman tarkalla silmien puhkaisemisnäytöksellä. Sa-

⁹² ”Biografiyleisön maku”, *Filmiaitan* Joulunumero (1922), 272.

⁹³ ”Filmin yleisestä merkityksestä”, *Filmiaitta* 3 (1924), 44.

⁹⁴ ”L. Kki.”, ”Kuvafilemi sivistysvälineenä V”, *Filmiaitta* 19 (1925), 330.

⁹⁵ Ben Singer 2001, 9 ja passim.

⁹⁶ ”Vampyyrit”, *Filmiaitta* 4 (1924), 60.

maa luokkaa on paraikaakin esitettävä ja jo kauan rullattu ”Tsaarin kuriiri”, johon on ehdettu enemmän kuin runsaasti jännitystä, eläimellistä tappelua ja joka sekin huipentuu silmän puhkaisemiseen hehkuvalla raudalla.⁹⁷

Tekstistä voi päätellä, että Valtion filmitarkastamo oli väkivaltakuvausten suhteen tavallista suopeampi kun oli kyse historiallisista elokuvista. Ainakaan Suomessa esitetyissä rikoselokuvissa ei nähty ”silmiä puhkaisunäytöksiä”. Ensiluokkaisissa historiallisissa elokuvissa tällaiset kohtaukset olivat hyväksyttävämpiä. Tulkinta saa vahvistusta Valtion filmitarkastamoa käsittelevästä lehtijutusta, joka julkaistiin *Filmiaitassa*. Sen nimettömänä esiintyvä laatija toteaa, että ”Ben-Huriin [*Ben Hur: A Tale of Christ*, 1925] jätettiin monta realistista kohtaa senvuoksi, että historiallinen todellisuus on varmasti ollut vielä paljon pelottavampi”.⁹⁸ Historiallinen konteksti siis motivoi väkivaltakuvastoa.

Väkivaltakohtauksia paheksunut ”Elokuvan harrastaja” kertoo, minkä takia hän ja otaksuttavasti monet muutkin kokivat väkivaltakohtaukset niin vastenmielisiksi. ”Ei ole vielä kovin pitkää aikaa kulunut siitä, kun täällä näytettiin todellisuudessa kaiken lajisia hirveyksiä, niin että niitä ei todella tee mieli enää huvitilaisuuksissa katsella.”⁹⁹ Luultavasti kirjoittaja viittaa vuoden 1918 tapahtumiin, joiden aikana veriteot ja silmittömät raakuudet olivat yleisiä.¹⁰⁰ Näyttää siltä, että elokuvissa nähtävät väkivaltaisuuksien saattoivat nostaa sisällissodan ahdistavat muistot mieleen. Sodassa oli tehty asioita, joita ei enää haluttu muistaa, koska niitä ei mitenkään voitu oikeuttaa.¹⁰¹

Karjapaimenet ja heidän uljaat hevosensa

Myös lännenelokuvat olivat *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* toimittajien ylenkatsoma genre. Kaksikymmentäluvun alussa lännenelokuvista ei keskusteltu näissä lehdissä lähes lainkaan, ja vuosikymmenen puolivälissäkin vähän. Lännenelokuvia tuotiin kuitenkin kaiken aikaa maahan. Toisin kuin rikoselokuvat, lännenelokuvat jäivät harvoin sensuurin hampaisiin. Tuntemattomia lännenelokuvien täyskiellot eivät silti olleet.¹⁰² Suomessa lännenelokuvat eivät olleet selvärajainen genre, vaikka ne olivat olleet sitä Yhdysvalloissa jo pitkään.¹⁰³ Suomessa Villiin Länteen suhtauduttiin tapahtumapaikkana, jota luonnehtivat tietyt lainalaisuudet. Sinne sijoittuvia teoksia saattoi luonnehtia niin seikkailu- kuin rakkauselokuviksi. Tällainen laaja Villi Länsi -käsitys juonsi ainakin osaksi lännenkirjallisuudesta, jota Suomessa oli julkaistu jo

⁹⁷ ”Elokuvan harrastaja”, ”Kysymys valtion filmitarkastajille”, *Uusi Suomi* 5.2.1930; Ua:1 VET:n sanomalehtileikkeet 1924–1942, Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁹⁸ ”Maan merkillisin filminäyttämö”, *Filmiaitta* 6 (1927), 100.

⁹⁹ ”Elokuvan harrastaja”, ”Kysymys valtion filmitarkastajille”, *Uusi Suomi* 5.2.1930; Ua:1 VET:n sanomalehtileikkeet 1924–1942, Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁰⁰ Juha Siltala 2009, 288–289, 295.

¹⁰¹ *Ibid.*, 339.

¹⁰² Päättösasiakirja 12641, 23.4.1924. Fc:27 Päättösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁰³ Andrew Brodie Smith 2003, 9–35; Richard Abel 1999, 151–175.

pitkään. ”Elokuissa on aika vähän esimerkkejä siitä, miten laaja kirjo lännenkirjallisuudessa on”,¹⁰⁴ Juri Nummelin huomioi.

Lännenkirjallisuutta mainostettiin paljon eri lehtien sivuilla, kuten muutakin ajanvietekirjallisuutta. Aikalaiset saivat esimerkiksi tietää, että kaupoissa on ”Zane Grey’n voimakkaita, jännittäviä uutuuksia, mestarillisia cowboy-romaneja: Yksinäisen tähden harhailija, Purppuranteiden ratsastajat”.¹⁰⁵ Mainitut teokset eivät kuitenkaan edusta monimuotoisesti Villiä Lantaa, päinvastoin. Toisin kuin monet muut lännenromaanit, Greyn kirjat ovat kaavamaisia, täynnä väsymättömästi ratsastavia, tarkkaan ampuvia ja aina totta puhuvia sankareita sekä heidän puhtoisia neitojaan.¹⁰⁶ Anssi Hynynen kertoo Greyn vaikuttaneen paljon ihmisten käsityksiin Villistä Lännestä, sekä suoraan että epäsuorasti:

Kun elokuvateollisuus alkoi toden teolla hyödyntää Lännen kuvastoa, elokuvantekijät hakivat inspiraatiota Greyn kirjoista sekä tekemällä niistä suoraan käsikirjoituksia että käyttämällä niistä tuttuja kohtauksia luottaen niiden vetovoimaan. Grey onkin paitsi kaikkien aikojen suosituin lännenkirjailija myös lännenkirjailija, jonka teoksista on tehty eniten elokuvia – vähintään kahdeksankymmentä.¹⁰⁷

Lännenelokuvien ja Greyn romaanien välinen kytkös nousi keskusteluissa toistuvasti esille, esimerkiksi *Ylioppilaslehdessä*, jossa mainitaan, että ”Edisonin ohjelmassa on Jane Greyn romaanin mukaan filmattu jännittävä seikkailunäytelmä *Lännen poika sulhasmiehenä*”.¹⁰⁸ Luultavasti Greyn romaanien julkaiseminen sekä niistä vaikutteita ottaneiden yhdysvaltalaisen lännenelokuvien maahantuonti vaikuttivat osaltaan siihen, että käsitykset Villistä Lännestä alkoivat kaventua ja muuttua kaavamaisiksi. Jos Villi Länsi oli vielä kaksikymmentäluvun taitteessa monen romanssin näyttämö, oli se kaksikymmentäluvun puolivälissä yhä useammin jännittävien seikkailujen tapahtumapaikka. Tämä näkyy jo lännenelokuvien tarkastuspäätöksissä käytetyissä luokitteluissa. *Ordkarga Bill (Three Word Brand, 1921)* on ”seikkailufilmi”, *Lännenvallottajat (Oregon Trail, 1923)* on ”äventyr” ja *Riddle Gawne (1918)* ”äventyrrsskildring”.¹⁰⁹ Elokuvan *Silent Man (1917)* tarkastuspäätökseen sisältyvässä synopsiksessakin lukee, että teoksen tähti William S. Hart ”selviytyy tietenkin kuten aina ennenkin, mutta itse kukin seuraa jännityksellä häntä hänen hengenvaarallisissa hankkeissaan, kunnes on pakoitettu päästämään helpoituksen huokaus kun on päästy onnelliseen loppuun ja jännitys on ohi”.¹¹⁰ Sama tendenssi toistuu genreä käsittelevissä lehtijutuissa:

Universal-yhtiö on ennestään tuttu hyvien seikkailufilmien tuottajana; sen valmistetta on myös sarjafilmi ”Villin Lännen kauhu”, reipas ja pelkäämätön Marie Walcamp pääosassa. Filmi tarjoaa

¹⁰⁴ Juri Nummelin 2005b, 9.

¹⁰⁵ Kustannusosakeyhtiö Kirjan mainos, *Helsingin Sanomat* 23.3.1924, 8.

¹⁰⁶ Anssi Hynynen 2005, 123.

¹⁰⁷ Ibid., 122.

¹⁰⁸ ”Elokuvat”, *Ylioppilaslehti* 2 (1927), 30.

¹⁰⁹ Päätösasiakirjat 12347, 13102 & 13053, 25.10.1923, 8.4.1925 & 3.3.1925. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924 & Fc:28 Päätösasiakirjat 1924–1925. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvataarkastamon arkisto, KA.

¹¹⁰ Päätösasiakirja 12737, 6.8.1924. Fc:27 Päätösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvataarkastamon arkisto, KA.

seikkailujen harrastajille kylliksi jännittäviä tapahtumia, taistelua, takaa-ajoa, naamioituja rosvojoukkueita, ratsastusta, tulipaloja, jotka seuraavat toisiaan vinhalla vauhdilla.¹¹¹

Kaikkein selvimmin lännenelokuvien mieltäminen Villiin Länteen sijoittuviksi seikkailutarinoiksi näkyy nimettömänä kirjoittaneen *Filmiaitan* toimittajan toteamuksessa: ”Villi länsi ei ole suinkaan vielä loppuun käytetty seikkailufilmien ympäristönä.”¹¹²

Tässä tutkimuksessa ”lännenelokuville” tarkoitetaan ennen kaikkea seikkailuelokuvia, joiden tapahtumat sijoittuvat 1800-luvun loppupuolen Yhdysvaltojen läntisiin osavaltioihin. Moninaisen aineiston pohjalta voi päätellä, että teokset olivat suosittuja, vaikka ne olivat maahantuontimääriinsä nähden huonosti esillä elokuvalahtien sivuilla. Lännenelokuvia esitettiin paljon, eivätkä niiden mainokset ja esittelyt olleet harvinaisia aikakauslehdissä.¹¹³ Myös monet elokuva-arvostelut puoltavat tulkintaa genren suosiosta. *Filmiaitassa* kerrotaan, että ”Villin lännen reipasta elämää kuvaavilla filmeillä on edelleen laajat katselijajoukkonsa”.¹¹⁴ Ilmeisen suosittuja lännenelokuvat olivat etenkin nuorten poikien parissa. Teuvo Tulio kertoo muistelmissaan, että ”villin lännen elokuvat, sankareina Tom Mix ja William Hart, herättivät meissä [Tuliossa ja Valentin Vaalassa] kuten muissakin koulupojissa suurta kiinnostusta”.¹¹⁵ Samasta innostuksesta kertoo Jussi Roudan (oikealta nimeltä Erkki Juho Pakkala) vuonna 1931 ilmestynyt romaani *Filmikesän seikkailut*, jossa on kohta, jossa nuori poika, Olavi, on juuri kuullut pääsevänsä esiintymään elokuvassa. Olavi kirjoittaa ystävälleen kirjeen: ”Minusta tulee Tom Mix tai Wiljam Haart, filmisankari, ymmärräthän.”¹¹⁶ Moni lännenelokuvia tarkastuttanut yhtiö tapasi liittää lännenelokuvien tarkastusasiakirjoihin elokuvasensoreille suuntaamansa pyynnön: ”[P]yydetään että elokuva hyväntahtoisesti sallittaisiin lapsille näytettäväksi.”¹¹⁷ Lapset olivat ehkä ensisijainen yleisö, mutta luultavasti lännenelokuvat kiinnostivat aikuisiakin. Itse asiassa moni teos määrättiin lapsilta kielletyksi. *Filmiaitassa* nimettömänä pitäytyvä arvostelija kertoo, että Zane Greyn kertomuksen adaptaatio *Rajalegioona* (*The Border Legion*, 1926) ”on paras näiden maiden kuvaus, mitä pitkiin aikoihin on esitetty. Se on oikea ihanteellinen seikkailufilmi, sellainen, joka herättää mielenkiintoa sekä ’kasvavassa yleisössä’ että reippaista otteista huvitetuissa vanhemmissakin henkilöissä”.¹¹⁸ Mika Waltarin vuonna 1929 ilmestyneessä romaanissa *Yksinäisen miehen juna* on kohta, jossa täysikäinen päähenkilö menee ”elokuviin, Iso-Roobertinkadulle, – siellä näytetään seikkailufilmiä, Villiä Lanttä, ammutaan, taistellaan, ratsastetaan alas jyrkänteitä. Sankari, kaunis hevonen, reipas tyttö. Se on hermoja rauhoittavaa, lepoa, unohdusta”.¹¹⁹ Ne, jotka pitivät lännenelokuvista, etsivät

¹¹¹ ”Filmi-uutuuksia”, *Filmiaitta* 3 (1924), 53.

¹¹² ”Hyvä villin lännen filmi”, *Filmiaitta* 10 (1926), 158.

¹¹³ Katso, ”Elävät kuvat”, *Ylioppilaslehti* 14 (1926), 175; ”Elokuvat”, *Ylioppilaslehti* 1 (1927), 15.

¹¹⁴ ”Filmimaailman kuulumisia”, *Filmiaitta* 1 (1925), 19.

¹¹⁵ Teuvo Tulio 2002, 50.

¹¹⁶ Jussi Routa 1931, 44.

¹¹⁷ Katso Päätösasiakirja 15171, 18.10.1928. Fc:33 Päätösasiakirjat 1928–1928. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA. Tällaiset pyynnöt ovat yleisiä monien muidenkin elokuvien tarkastuspäätöksissä, sillä alemmat ikäraajat mahdollistivat suurempien katsojajoukkojen myötä suuremmat voitot.

¹¹⁸ ”Hyvä villin lännen filmi”, *Filmiaitta* 10 (1926), 158.

¹¹⁹ Mika Waltari 2008, 8.

elokuvista ajanvietettä. Lännenelokuvista pitäneiden ja taide-elokuvien asemaa ajaneiden toimittajien käsitykset hyvästä elokuvasta olivat genren kohdalla kaukana toisistaan, aivan kuten rikoselokuvien kohdalla.

Kun lännenelokuvista keskusteltiin elokuvaalehtien sivuilla, tähdet nousivat toistuvasti esille, aivan kuten muidenkin Hollywood-elokuvien kohdalla. ”Tämä William Hartin uusi kappale [*Koston tuli*]”, vuonna 1925 julkaistussa *Filmiaitassa* kerrotaan, ”on yhtä pirteä kuin edellisetkin ’villin lännen’ filmit kuvaten erämaakylän hurjaa elämää sheriffeineen, ammattiroistoineen, sankareineen ja hurjine ratsastuksineen”.¹²⁰ Lehtijuttu puoltaa käsitystä lännen-tähtien lumovoimasta. Lisäksi siinä nousevat esille monet seikat, jotka kiehtoivat genren ystäviä. Näitä ovat selvä hyvän ja pahan välinen vastakkainasettelu, tapahtumien rikkaus ja vauhdikkuus sekä miehinen sankaruus. Nämä ovat samoja teemoja, jotka läsnä monissa Zane Greyn lännenkertomuksissa. Lisäksi niissä esiintyy ihmisenä kasvamisen tema, jonka Juri Nummelin tulkitsee vaikuttaneen Hartin teoksiin.¹²¹ *Filmiaitan* nimettömänä pysyttelevä toimittaja kuitenkin kritisoi Hartin roolia *Koston tuleessa*. Hart ”on liiaksi entisensälainen. Hän ei nähtävästi voi enää esittää mitään uutta, kun hänen täytyy aina näytellä samantapaisissa osissa”.¹²² Vielä vuonna 1921 lehdessä julkaistiin kirjoitus, jossa kerrotaan, että Hartin lännenelokuva *O’Malley ratsastavassa poliisissa* (*O’Malley of the Mounted*, 1921) kuuluu ”parhaimpiin seikkailufilmeihin”.¹²³ Andrew Brodie Smith paikantaa Hartin tähdeksi, jolla Hollywood pyrki nostamaan genren arvostusta. Hartin lännenelokuvat suunnattiin keskiluokkaisille katsojille. Hän näyttelee toistuvasti hillittyä ja pidättyväistä hyvää pahaa miestä, siis hahmoa, joka liikkuu moraalisten ääripäiden välillä. Teosten kantavana teemana on päähenkilön moraalinen uudistuminen. Lisäksi Hartin elokuvissa näkyvät selvinä viktoriaaniset arvot sekä käsitykset Villistä Lännestä vahvojen aktiivisten miesten alueena.¹²⁴

William S. Hartin kritisoiminen saman toistamisesta on yllättävää, sillä samanlaisia rooleja toistivat monet muutkin Hollywood-tähdet, mutta asia noteerattiin harvoin elokuva-arvosteluissa. Yhdysvalloissa Hartin suosio laski kaksikymmentäluvun alussa, jolloin hänen elokuvansa ja niissä esillä olevat arvot alkoivat näyttää aikalaisista vanhanaikaisilta. Vanhanaikaista oli se, että lännensankarin väkivaltaa motivoivat esimerkiksi rodullinen ylemmyys ja kristinuskon puolustaminen,¹²⁵ Andrew Brodie Smith analysoi. Lisäksi teoksissa on paljon viktoriaanista sentimentaalisuutta, joka ei purrut jazz-aikakauden amerikkalaisiin, hän esittää. Hartin tähtikuva oli niin staattinen ja hänen edustamansa arvot niin vanhanaikaisia moniin kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuvaan verrattuina, että hahmo pitkästyi monia suomalaisiakin. Näin voi päätellä *Filmiaitassa* vuonna 1926 julkaistusta kirjoituksesta. Sen nimettä esiintyvä laatija kertoo, että ihmiset alkavat

kyllästyä William Hartiin, jonka vuoksi uuden Villin lännen sankarin Fred Thompsonin esittäytymistä tervehditään mielihyvin. Fred Thompson on aito cowboy, mutta samalla maailmanmies. Hän on komea varreltaan, uljas katsannoltaan, ilmiömäinen ratsastaja ja –

¹²⁰ ””Koston tuli””, *Filmiaitta* 6–7 (1925), 130.

¹²¹ Juri Nummelin 2005b, 15–16.

¹²² ””Koston tuli””, *Filmiaitta* 6–7 (1925), 130.

¹²³ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 7 (1921), 104.

¹²⁴ Andrew Brodie Smith 2003, 158, 180.

¹²⁵ *Ibid.*, 166, 171.

sydänten valloittaja. Näinä viikkoina esiintyy hän Helsingissä muutamissa reippaissa filmeissä kauniin hevosensa 'Hopeakuninkaan' kera.¹²⁶

Fred Thompson sai pikavauhdilla tunnustusta ja hänen suosionsa kasvoi kasvamistaan. Kohta *Filmiaitasta* sai lukea, että "Fred Thompson on jo tullut tutuksi täälläkin, - hän on Hartin seuraaja Villin Lännen seikkailuissa eikä häntä katsoessa tarvitse velttونا istua. 'Kuolema kintereillä' on seikkailufilmi, jossa Fred tietysti rankaisee roistot ja vapauttaa lemmittynsä".¹²⁷ Hartin rinnalla Thompson oli uudenlainen sankari. Hartia ei voinut luonnehtia "maailmanmieheksi" ja "sydänten valloittajaksi", vaikka hänen monessa elokuvassa on romanttinen tendenssi mukana. Tällaiset kirjoitukset suorastaan rohkaisivat unohtamaan Hartin.

Tom Mix on kolmas lännenelokuvien tähti, jonka elokuvia esitettiin paljon kaksikymmentäluvun puolivälin Suomessa. Estetiikaltaan Mixin lännenelokuvat ovat vauhdikkaita, paljon lähempänä rodeota kuin William S. Hartin moraalista Jaakobin painia. "Tom Mix, villin lännen kruunaamaton kuningas, esittää pääosaa hauskassa filmissä 'Rautaiset hermot' [*For Big Stakes*, 1922]. Kun filmi on lopussa, on jokainen varma Tomin rautahermoisuudesta. Aina uusia kujeita ja temppuja, toinen toistaan hausکمpia",¹²⁸ *Filmiaitan* anonyymi toimittaja esittelee teosta. Keskustelu Hartin elokuviin kyllästymisestä suhteessa tällaisiin lehtijuttuihin viittaa siihen, että lännenelokuvat miellettiin viihteellisemmäksi genreksi kuin aikaisemmin. Tähän viittaa myös genren selvärajaistuminen eli siirtymä moninaisista lännentarinoista juuri seikkailuihin. Siinä missä Hartin elokuvaan oltiin väsyttynyt, Mixin tähdittämät teokset vastasivat katsojien toiveita ja odotuksia. Siinä missä Hartin näytteleminen liittyy vahva henkilöpsykologinen lataus, Mixin näyttelemisen kytkeytyy vauhdikkaaseen toimintaan sekä speaktaakkelimaiseen hevosten käsittelyyn.¹²⁹ Juuri tällaiset hyväntuuliset Villiin Länteen sijoittuvat seikkailut saivat huomiota myös elokuvalehtien sivuilla, joilla oli yleensä korostettiin hyvän näyttelemisen ja henkilöpsykologian merkitystä.

Lännenelokuviissa nähtävä taidokas ratsastaminen kiinnitti monen elokuvatoimittajien huomion. "Erikoisen maininnan ansaitsevat uhkarohkeat ratsastukset",¹³⁰ kertoo *Filmiaitan* nimettä esiintyvä toimittaja elokuvasta *Rajalegioona*. Hienoihin hevosiin kiinnitettiin erityistä huomiota jo autonomian ajalla.¹³¹ Nyt huomiota saivat myös erinomaiset ratsastuskohtaukset. Taitava hevosten käsittely nosti lännenelokuvien arvostusta. Selvin esimerkki tästä on se, että Tom Mixin tähdittämä *Aron kuningas* (*Just Tony*, 1922) miltei hyväksyttiin taide-elokuvien veroluokkaan, koska elokuvassa on monta kohtausta, joissa Mix esittelee ratsastajantaitojaan. "Katsotaan millaiseksi tällainen hevosfilmi on aikaisemmin myönnetty. Ellei löydy vastaavaa, hyväksytään taidefilmiksi",¹³² tarkastuspäätökseen on kirjoitettu. Esteettisesti teoksella ei näytä olleen paljon yhteistä niiden elokuvien kanssa, joista Suo-

¹²⁶ "Langan ja kipinän kertomaa", *Filmiaitta* 2 (1926), 32.

¹²⁷ "Kuolema kintereillä", *Filmiaitta* 4 (1926), 66.

¹²⁸ "Rautaiset hermot", *Filmiaitta* 10 (1926), 159.

¹²⁹ Andrew Brodie Smith 2003, 205.

¹³⁰ "Hyvä villin lännen filmi", *Filmiaitta* 10 (1926), 158.

¹³¹ Katso Jari Sedergrén & Ilkka Kippola 2009, 83.

¹³² Päätösasiakirja 13424, 12.11.1925. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

messa keskusteltiin taide-elokuvina. Aron *kuningas* perustuu Max Brandin kirjoittamaan tarinaan. Juri Nummelinin mukaan hän ”ei kirjailijana välittänyt historiallisista tosiseikoista, mutta ei hän aina myöskään välittänyt henkilöpsykologiasta”.¹³³ Juuri historia ja henkilöpsykologia olivat usein esillä taide-elokuvakeskusteluissa. Huomattavaa on, että Valtion filmitarkastamon antamassa lausunnossa teosta kutsutaan nimenomaisesti ”hevosfilmiksi”, mikä tarkoittaa, että ratsastuskohtaukset nostettiin ikään kuin muun sisällön yläpuolelle.

Suomessa keskusteltiin paljon lännenelokuvien ratsastuskohtauksista. Lännenelokuvat ”vaativat joskus vaarallisissa kohtauksissa näyttelijöiltä melkein yhtä paljon kylmäverisyyttä kuin aikoinaan historiallisilta esikuviltaan”,¹³⁴ *Filmiaitassa* painotetaan. Oletettavasti tämä viittaa myös hurjapäisiin ratsastuskohtauksiin. Huimapäisiä ratsastuskohtauksia korostettiin usein lännenelokuville annetuissa suomenkielisissä nimissä. Esimerkiksi *Twisted Trails* (1916) tarkastutettiin vuonna 1925 nimellä *Ratsastus hornan kuilun yli*. Ratsastajat ja heidän hevosensa noteerattiin monissa arvosteluissa ja elokuvien lyhyissä esittelyissä: ”Thaliassa esitetään filmiä *’Vihurin vauhtia’*; pääosissa *Fred Thompson* ja kuuluisa hevosensa *’Hopeaharja’*.”¹³⁵ Huomattavaa on, että tässä *Ylioppilaslehdessä* julkaistussa tiedonannossa hevonen on nostettu tähdeksi Thompsonin rinnalle.

Vaikka *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* toimittajat pitivät lännenelokuvia jokseenkin joutavana viihteenä, he eivät sanoneet samaa taidokkaasta hevosten käsittelystä, joka on monessa teoksessa merkittävässä asemassa. Monet suomalaiset selvästi arvostivat hyvää hevosten hallintaa. Tulkintaa puoltaa Juha Siltalan sisällissodan psykohistoriassaan tekemä maininta, että ”[p]unapäälliköistä pätevin, Werner Lehtimäki, osoitti kykenevänsä taltuttamaan vikurin arabialaisen, mikä myös vastustajan silmissä jonkin verran legitimoit hänen nousuaan jalkamiestasolta korotettuun asemaan”.¹³⁶ Hieman vastaavasti erinomainen hevosten käsittely nosti jotkut lännenelokuvat muiden lännenelokuvien yläpuolelle. Taiteena niistä ei silti keskusteltu. Toisin kuin kapakkatappelut ja revolverein käydyt kaksintaistelut, hevoset ja niiden käsittely olivat osa tuhansien suomalaisten jokapäiväistä elämää. Taidokas ratsastaminen tiedettiin vaikeaksi, mutta Tom Mixin kaltaiset tähdet suorittavat vaikeitakin hevostemppuja leikiten. Toisin kuin monissa muissa yhdysvaltalaisissa ajanviete-elokuvissa, lännenelokuviissa oli jotain, mitä useimmat suomalaiset arvostivat. *Elokuvan* ”I. L.” sanoo tämän suoraan: ”Onhan olemassa kokonaan eräs elokuvalaji, joka perustuu vallan hevosiin, cowboyfilmit. Mitä olisikaan Fred Thompson ilman Hopeakuningastaan tai Tom Mix ilman kaunista ruskeata juoksijaansa. Niihinhan juuri pääasiassa perustuu cowboy-filmien suuri yleisönsuosio.”¹³⁷

Kaksikymmentäluvun puolivälissä lännenelokuvien arvostusta lisäsivät myös eepiset lännenelokuvat, joissa historialliset tapahtumat ovat poikkeuksellisen vahvasti läsnä. On kyseenalaista, tulisiko näitä elokuvia edes kutsua lännenelokuviiksi. Läheinen kytkös niiden ja seikkailullisten lännenelokuvien välillä on kuitenkin olemassa Yhdysvalloissakin nämä suuren budjetin lännenelokuvat herättivät tavanomaista enemmän huomiota, esimerkiksi

¹³³ Juri Nummelin 2005c, 50.

¹³⁴ ”Filmimaailman kuulumisia”, *Filmiaitta* 1 (1925), 19.

¹³⁵ ”Elävät kuvat”, *Ylioppilaslehti* 5 (1926), 42.

¹³⁶ Juha Siltala 2009, 196.

¹³⁷ ”I. L.”, ”Eläimet elokuvassa”, *Elokuva* 11 (1928), 11.

uudisraivaajien matkasta länsirannikolle kertova *Karavaani* (*The Covered Wagon*, 1923).¹³⁸ *Rautahevon* (*The Iron Horse*, 1924) rinnalla se on teos, joka ei merkinnyt genren viihteellistämistä, kuten Zane Greyn kertomusten adaptaatiot, päinvastoin. *Karavaani* perustuu Emerson Hough'n romaaniin *Covered Wagon*, joka ilmestyi suomeksi vuonna 1924 nimellä *Kultamaa kutsuu*.¹³⁹ Tavanomaisista lännenelokuvista poiketen *Karavaania* mainostettiin näyttävästi. Maksetuissa ilmoituksissa se esitellään historiallisena elokuvana, mikä oli omiaan herättämään korkeakulttuurisia assosiaatioita. *Filmiaitassa* ilmestyi mainos, jossa tähdennetään, ettei *Karavaani* ole ”mikään seikkailufilmi tavallisessa merkityksessä”, koska ”katsojalle esitetään palanen mahtavaa kansakunnan kehityshistoriaa”.¹⁴⁰ Sama tendenssi on läsnä *Suomen Kuvalehdessä* ilmestyneissä mainoksessa.¹⁴¹ ”Arvokkain filmiluoma, mitä tähän mennessä on esitetty millään elävänkuvain kankaalla maassamme”,¹⁴² luvataan *Suomen Sosialidemokraatissa* julkaistussa mainoksessa. On huomionarvoista, että erämaata, jonka läpi vankkurit kulkevat, ei nimitetä *Karavaanin* mainoksissa Villiksi Länneksi. Teos seuraa genren konventioita siinä määrin löyhästi, että sitä saattoi markkinoida arvokkaana historiallisena elokuvana. Historiallinen elokuva oli korkealle arvostettu elokuvakategoria. Kun teos paikannettiin siihen, sen saattoi olettaa vetoavan lännenelokuvien ystäviä laajempiin katsojajoukkoihin. Elokuva-arvosteluissakin teosta käsitellään historiallisena elokuvana, ei niinkään lännenelokuvana.¹⁴³ *Karavaanin* kytköistä lännenelokuvagenreen ei kuitenkaan haluttu katkaista. *Filmiaitassa* julkaistussa *Karavaanin* mainoksessa on nimittäin kuva hurjaa vauhtia ratsastavasta sankarista, joka pelastaa neidon hädästä.¹⁴⁴ Kuvassa näkyvät selvänä Zane Greyn romaaneista tutut konventiot, jotka leimasivat monia Suomessa esitettyjä lännenelokuvia. Näyttää siltä, että *Karavaanin* mainoksilla pyrittiin vetoamaan sekä ylempiluokkaisiin katsojiin, jotka eivät lännenelokuvista paljon perustaneet, että lännenelokuvien ihailijoihin. Nähtävästi tämä tuotti tulosta, sillä *Iltalehden* nimettömänä kirjoittava arvostelija ilmoittaa, että *Karavaani* ”näyttää saavuttavan huomattavaa menestystä”.¹⁴⁵

Vaikka lännenelokuvien arvostus kasvoi kaksikymmentäluvun puolivälissä sekä hevosten käsittelyn saadessa huomiota että eepisten lännenelokuvien tullessa ensi-iltaan, kirjoitettiin Villiä Lanttä käsittelevistä elokuvista edelleen vähän suhteessa niiden maahantuontilukuihin. Elokuvalehtien sivuilla keskusteltiin harvakseltaan lännenelokuvista, koska toimittajat eivät pitäneet teoksia kiinnostavina, eivät varsinkaan taiteellisessa mielessä. Genreä on yleensäkin leimannut vähäinen arvostus, myös kirjallisuuden puolella. Kaksikymmentäluvun puolivälissä lännenelokuvaan ja rikoselokuvaan kohdistui paljon sellaista ylenkatsomista, joka vielä muutamaa vuotta aiemmin leimasi elokuvalehtien toimittajien suhdetta liki kaikkeen Hollywood-elokuvaan. Uutta oli nyt se, että moni genren edustaja sai osakseen positiivista julkisuutta.

¹³⁸ Richard Koszarski 1994, 248.

¹³⁹ Juri Nummelin 2005a, 147.

¹⁴⁰ Ab Filmcentral Oy:n mainos, *Filmiaitta* kesänumero (1925), 174.

¹⁴¹ Piccadillyn ja Punaisen Myllyn mainos, *Suomen Kuvalehti* 36 (1925), 1218–1219.

¹⁴² Punaisen myllyn ja Piccadillyn mainos, *Suomen Sosialidemokraatti* 7.9.1925, 3.

¹⁴³ Katso ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 8.9.1925, 4.

¹⁴⁴ An Filmcentral Oy:n mainos, *Filmiaitta* kesänumero (1925), 174.

¹⁴⁵ ”Viikon ohjelmisto”, *Iltalehti* 15.9.1925, 2.

SALONKIELOKUVAT JA KULUTUKSEN LOISTE

Salonkielokuvat, joita nimitettiin myös ”seuraelämäfilmeiksi” ja ”ylhäisöfilmeiksi”, olivat *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* toimittajien ylenkatsoma teosjoukko. Ruotsissa oli käytössä sellaiset termit kuin ”lyxfilm” ja ”salongsfilm”, joilla viitattiin samoihin elokuviin.¹⁴⁶ Kyseessä ei ole selvärajainen genre, ehkei edes elokuvasykli. Yhteistä elokuville on varakkaiden ihmisten ja heidän ylellisen elämäntapansa kuvaus. Elokuvia yhdistää enemmän niiden kuvasto kuin tarinaelementit tai rakenteelliset seikat, vaikka tunnuspiirteitä on hahmotettavissa niidenkin osalta. Esimerkiksi *Pelastettu tyrskyistä* (*Rose o' the Sea*, 1922) on *Filmiaitan* anonyymistä arvostelijasta

tavallinen amerikkalainen seuraelämäfilmi: orpo tyttö, joka joutuu ensin kukkakauppaan myyjättäreksi ja sitten korkeampiin seurapiireihin. Häneen on rakastunut muuan hiukan liian huoleton ja kevytmielinen nuori mies, mutta myöskin tämän jalo ja kaikin puolin kunnioittava isä, joka hänet lopuksi voittaakin – poika saa lohdutukseksi toisen tytön.¹⁴⁷

Arvostelussa näkyvät piirteet, joita toimittaja pitää salonkielokuville tavallisina: varakkaat ja edesvastuuttomat henkilöhahmot sekä mutkikkaat ihmisuhteet. Koska tekstissä korostuu siirtymä kukkakaupasta seurapiireihin, voi salonkielokuville ominaisena pitää juuri yltäkylläisyyden kuvausta, sillä kyseessä on luokkanousu eli siirtymä niukkuudesta paljouteen. Salonkielokuviin osalta *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* sivuilla käydyt keskustelut ovat sikäli nurinkurisia, että yksittäisiä salonkielokuvia voitiin kehua, vaikka kategoriaa kritisoitiin. Tällaisissa tapauksissa yksittäisistä elokuvista kirjoitettiin kuin ne eivät olisi salonkielokuvia, vaikka kategorialle ominaiset tunnuspiirteet ovat teoksissa selvästi läsnä. Kehuja saa esimerkiksi *Mustia orkideoja* (*Black Orchids*, 1917), joka on *Filmiaitan* anonyymistä toimittajasta ”mestarillisesti ohjattu ja näytelty, pienimmätkin yksityiskohdat on tarkoin otettu huomioon”.¹⁴⁸ Siitä huolimatta, että teos käsittelee ylemmän luokan elämää, sen viettelyitä ja kaksintaisteluita, arvostelija ei nimeä sitä salonkielokuvaksi.

Elokuvia, jotka saattoi luokitella salonkielokuviksi, maahantuotiin paljon. *Filmiaitan* nimettömänä pitäytyvä toimittaja on sillä kannalla, että ”valitsevana aineistona ohjelmistossamme ovat juuri seuraelämäfilmit”.¹⁴⁹ Lisäksi salonkielokuvat olivat suosittuja. Teosten suosiota selitettiin esimerkiksi sodan aiheuttamalla väsymyksellä, kuten monien muidenkin ylenkatsottujen ilmiöiden. Suomessa oli koettu paljon varattomuutta ja puutetta.¹⁵⁰ ”Yleisö kaipasi oman köyhyytensä ja yksinkertaisuutensa vastineeksi näkyvää ja kouraantuntuvaa loistoa”,¹⁵¹ nimimerkki ”Barthel” mainitsee *Filmiaitassa*. Lehtijutussa kerrotaan, että Hollywoodissa oli havahduttu sodanjälkeisen Euroopan vähävaraisuuteen ja opittu hyödyntämään sitä kaupallisesti. Elokuvat tarjosivat kuvina sen loiston, mitä monet suomalaiset kaipaivat. Kyse oli attraktiosta. ”Niiden juoni saattoi olla miten tekaistu ja avuton tahansa;

¹⁴⁶ Mats Björkin 1998, 74. Luultavasti monet termit ja käsitteet omaksuttiin suomenkieleen Ruotsista.

¹⁴⁷ ”Filmejä tulossa”, *Filmiaitta* 2 (1924), 36.

¹⁴⁸ ”Mustia orkideoja”, *Filmiaitta* 4 (1924), 63.

¹⁴⁹ ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa”, *Filmiaitta* 6 (1924), 110.

¹⁵⁰ Juha Siltala 2009, 143.

¹⁵¹ ”Barthel”, ”Uusi virtaus filmialalla”, *Filmiaitta* 19–20 (1924), 402.

kunhan niissä vain oli kylliksi sensatsionia ja silmäruokaa, tyydyttivät ne täydelleen yleisön pyyteet”,¹⁵² ”Barthel” väittää. Salonkielokuvia, elokuvien tarkastuspäätöksiä ja aikakauden moraalikäsityksiä suhteuttamalla tulee siihen käsityksen, että ”sensatsionilla” tarkoitettiin salonkielokuvien kohdalla erilaisia moraalittomuuden ja kevytkenkäisen seksuaalisuuden kuvauksia. Elokuvista saatettiin poistaa esimerkiksi pukeutumisia ja suutelukohtauksia.¹⁵³ ”Silmänruokaa” salonkielokuvissa on elokuvatähtien kauneuden ja komeuden rinnalla ylellinen seurapiirielämä. *Filmiaitassa* Lauri Kuoppamäki kertoo, että ”sota-ajoista nälkiintyneet ja kiusaantuneet kansat janosivat nähdäkseen jotain heille itselleen sillä hetkellä saavuttamatonta: herkkuja ja upeaa loisto-elämää”.¹⁵⁴

Salonkielokuvat olivat ongelma, koska ne eivät olleet elokuvalettien toimittajista suomalaisille sopivaa katsottavaa. Ruotsissakin salonkielokuvat herättivät huolestuneisuutta.¹⁵⁵ Suomessa tiukinta linjaa edusti *Filmiaitassa* toistuvasti kirjoittanut Lauri Kuoppamäki, josta salonkielokuvat ovat vaikeasti yhteen sovittavissa suomalaisen kansanluonteen kanssa:

valitettavasti nämä palatsimaisissa ympäristöissä liikkuvat filmitähdet, jotka useinkin päätehtävänänsä vain esittivät muotojensa suloja, sulavia liikkeitään ja upeita pukujaan ylitsevuotavien herkkupöytien ääriellä, tulivat täyttäneeksi liiaksi osan kino-ohjelmistoista niittenkin kansojen keskuudessa, joille taidehuvienkin olisi tullut tarjota opastusta itsekieltämyksen avulla ponnisteluun uusien terveempien elämänarvojen saavuttamiseksi.¹⁵⁶

Luultavasti Kuoppamäki tarkoittaa ”terveemmillä elämänarvoilla” fennomaanisia talonpoikaisarvoja. Tulkinta perustuu siihen, että hän esittää kaivattujen arvojen olevan ristiriidassa yläluokkaisuuden, tähteyden, vartalonkauneuden, joutilaisuuden, varakkuuden ja kuluttamisen kanssa. Juha Siltala kertoo porvariston olleen vuoden 1918 tapahtumien jälkeen sillä kannalla, että

[k]ansallisarallisuus ei auttaisi pitkälle vaan kaikkien oli raadettava korjatakseen sodan tuhoa ja luovuttava kehityshaaveista pelkän henkiinjäämisen vuoksi. [...] ”Elämänilo” ei kotiutunut maahan, josta toimeentulo oli taisteltava alkuperäistä vihollista, nälkää ja kylmää uhmaten ja rikkauksia toivomatta.¹⁵⁷

Salonkielokuvien saattoi ajatella ohjaavan ihmisiä väärään suuntaan luomalla turhia tarpeita. Suomessa ”[i]tsehillintä ja välittömien materiaalien tarpeiden alistaminen suuremmalle siveelliselle kokonaisuudelle – seksuaalisesta puhumattakaan – oli sosiaalisen kompetenssin itsestään selvä ehto”,¹⁵⁸ Siltala toteaa. Kuoppamäestä kansalaisten oli pysyttävä nöyrinä ja pitäydyttävä jokapäiväisen työn vähissä hedelmissä, aivan kuten fennomaanit olivat opetta-

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Päätösasiakirja 13433, 27.11.1925. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁵⁴ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

¹⁵⁵ Mats Björkin 1998, 74.

¹⁵⁶ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

¹⁵⁷ Juha Siltala 2009, 221.

¹⁵⁸ Ibid., 158.

neet. Nälkävuosina kansallismieliset julistivat Siltalan mukaan ”Jumalan ja historian rangaistusta veltostuneelle kansalle, joka ei enää elänyt yhtä yksinkertaisesti kuin 1600-luvulla vaan oli alkanut pitää tuontitavaroita jokapäiväisenä leipänä. Kulutusjuhla oli lopetettava alkuunsa, ettei enää kauheampaa seuraisi”.¹⁵⁹ Salonkielokuvien ylellisyys ja herkkuja notkuvat ruokapöydät olivat omiaan nostamaan kulutusjuhlat katsojien haaveisiin, mikä johdatti ajatuksia kauemmaksi autuaaksi tekeväksi väitetystä itsekieltäytyksestä. *Aamussa* Kuppamäki ilmoittaa, että yhdysvaltalainen elokuva vetoaa ihmisten pinnallisimpiin tunteisiin: ”Nälkiintyneet kansat, joilla ei ollut edes millä kunnolleen itsensä verhoita, ihailivat haltioituneina rikkaana säästyneen jättiläiskansan herkkupöytiä ja upeissa palatseissa loistopukimin suloisesti ojentelevia ’filmitähtiä’”.¹⁶⁰ Elokuvien siis ajateltiin toimivan houkuttelevien näyteikkunoiden tavoin. Analogia korostaa käsitystä katsojista kuluttajina, joille elokuvat esittelevät kulutustavaroita.¹⁶¹ Käsitys elokuvasta myynnin edistäjänä on hyvin vanha. Kuten tämän tutkimuksen johdannossa on esitetty, yhdysvaltalaisen elokuvien nopea leviäminen maailmalle synnytti maailmansodan päätyttyä ajatuksen Hollywood-elokuvista yhdysvaltalaisen tavaroiden mainoskatalogina.¹⁶² Sekä yhdysvaltalaisen liike-elämän että elokuvalan elinkeinojärjestö Motion Picture Producers and Distributors of American (MPPDA) edustajat tiesivät myynnin seuraavan elokuvia. Salonkielokuvissa nähdään autoja, kosmetiikkaa, vaatteita ja monia muita kulutustuotteita. Teokset julistavat kerskakuluttamisen ja välittömän tarpeentyydytyksen ilosanomaa.

Useissa lehtijutussa näkyy se, että maalaiselämä koettiin salonkielämälle vastakkaisiksi terveeksi elämäntavaksi ja toisaalta hyväksi elokuva-aiheeksi. Vuonna 1921 *Filmiaitta* julkaisi tekstin, jonka kirjoittanut nimettömänä pitäytyvä toimittaja iloitsee, että ”[m]aalaiselämän aiheet ovat alkaneet voittaa yhä enemmän alaa saksalaisessa filmitaiteessa suureksi helpotukseksi niille, jotka ovat väsyneet seuraelämänäytelmien äitälään tunnelmallisuuteen”.¹⁶³ Siinä missä salonkielämä ja sen kuvaukset olivat pahasta, maalaiselämään liitettiin positiivisiksi miellettyjä arvoja, jotka liittyvät fennoimaan käsitykseen kansasta. Maalaiselämä assosioitiin työntekoon, salonkielämä joutilaisuuteen. Kuoppamäestä ”[k]riittiselle katsojalle ei ole pahitteeksi joskus nähdä ylhäisönkin elämäntapoja”.¹⁶⁴ Elokuvayleisöihin tavattiin kuitenkin suhtautua suurena massana, jonka katsomistottumuksia kriitikoiden tuli ohjailla:

Mutta massa ei ole inhimillisesti jalostunut, henkevä olio. Pikemminkin ruumiillistuu siinä sieluttomuus, karkea, itsekeskinen valanhimo, kaikkien epäluulo kaikkia kohtaan, arkielämässä se on arka, luonteeton, tyhmä, tuntiessaan valtansa usein eläimellisen raaka – kas tällainen on massa. [...] Massaan ei vaikuta ainoastaan henkinen paine, vaan, vieläpä tehokkaammin kuin se, aineellinen, aistimilla havaittava. [...] Kun filmi voi suuressa määrin tyydyttää massan sensatiokaipua, saattaa sivistämistä ja inhimillistämistä tarkoittava valistustyö käyttää filmiä hyväkseen. [...] [T]ekniikan aikakautena on

¹⁵⁹ Juha Siltala 1999, 171.

¹⁶⁰ Lauri Kuoppamäki, ”Kulttuuri-filmit Ruotsissa”, *Aamu* 4 (1926), 41.

¹⁶¹ Katso Anu Koivunen 1995, 33–34.

¹⁶² Ruth Vasey 1997a, 4, 42–43.

¹⁶³ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 7 (1921), 102–103.

¹⁶⁴ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

heräävää massaa valistettava keinoin, jotka todella vaikuttavat suuriin joukkoihin. Siten voivat massan jäyhäpiirteiset kasvot vähitellen saada inhimillisiä piirteitä, ja massasta voi tulla kulttuuriyhteisö.¹⁶⁵

Salonkielokuvien ongelma oli elokuvaalehtien toimittajista se, että ne vaikuttivat katsojiin väärällä tavalla. Tällainen kirjoittelu heijastelee vuoden 1918 tuntoja ja sivistyneistön pettymystä kansaan.¹⁶⁶ Salongit assosioitiin usein ei-suomalaisuuteen ja ennen kaikkea yläluokkaisuuteen.¹⁶⁷ Ne herättivät kritisoijista katsojissa vääriä haaveita ja juuri siinä mielessä ne olivat omiaan murentamaan fennomanian perintöä. Luultavasti salonkielokuvat ja niissä nähtävä loisto olivat ainakin osasy sille, että ”Amerikka on köyhän maan unelma onnesta, – kaukainen haave rikkaudesta ja vapaudesta. Siellä ovat kaikki ihmiset ruhtinaita, – siellä ajavat työmiehetkin omilla autoil-laan”,¹⁶⁸ kuten Mika Waltari luonnehtii matkakertomuksessaan *Yksinäisen miehen juna*.

Cecil B. DeMillen ohjaama *Anatol’in rakkausjutut* (*The Affairs of Anatol*, 1921) on Arthur Schnitzlerin samannimiseen näytelmään perustuva salonkielokuva, joka tuli Suomessa ensi-iltaan tammikuun 1. päivä vuonna 1924.¹⁶⁹ Elokuva käsittelee avioelämän ja seksuaalisten viettien ristipainetta. *Anatol’in rakkausjuttujen* näyttämöllepanossa ilmenevät piirteet, joita elokuvaalehtien toimittajat pitivät salonkielokuvissa ongelmallisina. Tapahtumat sijoittuvat etupäässä ylellisiin sisätiloihin, joihin lukeutuvat porvarissalongit ja hienot tanssiravintolat. Salonkielokuville ominainen ylellisyys on läsnä *Anatol’in rakkausjutuissa* jo ensimmäisessä otoksessa. Se on lähikuva herrasmiehen kengistä, joita damaskit peittävät. Otosta seuraa lähikuva kädestä, jota verhoavat tumma liituroipuku ja valkoinen paita, jonka hihassa hohtaa kalvosinnappi. Pikkurillissä loistaa sormus. Wallace Reidin näyttelemä herrasmies, Anatol de Witt Spencer, esitellään yksityiskohtien kautta kuin kertoen, mistä hänen tyylikkyytensä koostuu. Raskas nojatuoli, damaskit, ylellinen puku, kalvosinnappi ja sormus edustavat sellaista yltäkylläisyyttä, josta aina-kaan Kuoppamäki ei halunnut aikalaisten haaveilevan. Vaikka elokuvan avaavien otosten voi väittää toimivan näyteikkunan tavoin, niillä on myös kerronnallinen funktio. Ensimmäisessä otoksessa kengät heilahtelevat, koska niiden omistaja on pitkästynyt. Kyllästyneisyys näkyy myös siinä, että Spencer naputtelee sormillaan nojatuolinsa käsinojaa. Hän on tympääntynyt, koska hän odottaa vaimoaan, jonka ehostautuminen kestää pitkään. Sitten katsojille näytetään Gloria Swansonin näyttelemän Vivian Spencerin paljas jalkaterä, jota palvelijatar hellii pehmustetun korokkeen yllä. Kirjassaan *Nyky-aikaa etsimässä* Olavi Paavolainen mainitsee, ettei tule unohtaa ”sitä propagandaa, jonka filmi on tehnyt hellimällä erikoisesti yö- ja huvitteluelämän kuvausta ja lisäämällä siten ylellisyyden kaipausta ja hienostomaailman elämäntapojen jäljittelemisen halua”.¹⁷⁰ Sikäli kun Paavolaista on uskomisen, moni oli valmis vaihtamaan fennomaaniset talonpoikaisarvot salonkielämän loistoon. Juuri sitä Kuoppamäki pelkäsi.

¹⁶⁵ ”Miten vaikutetaan suuriin joukkoihin”, *Filmiaitta* Kesänumero (1925), 176.

¹⁶⁶ Juha Siltala 2009, 158.

¹⁶⁷ Kimmo Laine & Silja Laine 2008, 19.

¹⁶⁸ Mika Waltari 2008, 112.

¹⁶⁹ *Elonet*-tietokanta.

¹⁷⁰ Olavi Paavolainen 1990, 422.

Yltäkylläisyyden ohella monia kritikoita närkästytti salonkielokuvien sensaatiohakuisuus. *Anatol'in rakkausjutut* kertoo seurapiirileijona Anatol de Witt Spenceristä, joka on avioitunut äskettäin, mutta ehtinyt jo kyllästyä kauniiseen vaimoonsa. Läpi elokuvan Spencer pelastaa kauniita neitoja niin todellisista kuin kuvitelluista ongelmista. Hän uskottelee itselleen ja muille toimivansa ritarillisesti, vaikka katsojille on kaiken aikaa selvää, että hänen toimintaansa motivoi kyltymätön seksuaalisuus, eikä mikään auttamisenhalu. Miehen vaimo ei katso toimia hyvällä, sillä hän huomaa mistä on kyse. Nainen esimerkiksi näkee miehensä suutelevan vierasta neitoa. Elokuvan lopulla Spencer haluaa jättää eroottiset seikkailut ja palaa vaimonsa luokse, mutta tajuaa, että naisella saattaa olla suhde toisen miehen kanssa. Elokuva ei anna selvää vastausta kysymykseen, onko nainen pettänyt miestänsä. Kaksikymmentäluvun Suomessa *Anatol'in rakkausjutut*, jossa on monta moraalityöntä ja kevytkenkäistä kohtausta, oli vähintään uskalias. Teoksessa on esimerkiksi kohtaus, jossa Vivian Spencer on hypnotisoituna ravintolayleisön edessä. Nainen, joka luulee ylittävänsä puroa, nostaa hameensa helmoja paljastaen näin pitkät säärensä häntä katsoville vieraille ihmisille. Lisäksi teoksessa on kohtauksia, joissa naiset polttavat savukkeita ja juovat koktaileja, mitä pidettiin Suomessa paheellisena. Sensaatiohakuiseksi voi luonnehtia myös kohtausta, jossa naisen pettämäksi joutunut Anatol de Witt Spencer pirstoo loistohuoneen irtaimiston. Mies kaataa pöydän, paistaa tuolin vasten koristeellista peiliä, heittää sohvan ikkunan lävitse, rikkoo seinällä roikkuvan taulun, repii alas paksut verhot ja niin edelleen. Koska elokuvien yhteydessä keskusteltiin usein mallioppimisesta, elokuvalehtien toimittajat ehkä paheksuivat salonkielokuvia, koska he pelkäsivät niiden rohkaisevan erinäisiin moraalittomuuksiin.

Mannekiini Gloria Swanson

Salonkielokuvien kritiikissään Lauri Kuoppamäki mainitsee teosten ominaispiirteiksi ”filmitähdet, jotka useinkin päätehtävänänsä vain esittivät muotojensa suloja, sulavia liikkeitään ja upeita pukujaan”.¹⁷¹ Vaikka luonnehdinta on kärjistetty, se ei ole poikkeuksellinen. *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja on sillä kannalla, että ”jos joku aikoo tulla kuuluisaksi keskiluokkaa olevien seuraelämäloistofilmiä näyttelijänä – hänen täytyy olla kaunis, ja juuri muuta hänen ei tarvitse ollakaan”.¹⁷² Näistä kirjoittajisat salonkielokuvien tähteyks poikkesi muusta tähteydestä pinnallisuudellaan. Tällainen tähteyks kiehtoi monia, päätellen siitä, että *Maailmassa* julkaistiin Konrad Elertin kirjoittama kertomus, jossa turhamaisiin tähtiin viitataan näin:

Tunsin kerran erään filminäyttelijättären – anteeksi: filmitähden. Hän oli vaalea, ihastuttavan vaalea; hänen vaaleutensa oli niin epätodennäköistä, että aluksi ei voinut pitää sitä luonnollisena. Hänellä oli sievät nukenkasvot, hän oli pieni ja hentokasvuinen ja (näin miesten kesken sanoen) herttaisen lahjaton kaikilla tavoin. Oli vain yksi keskusteluaihe, josta hän kykeni juttelemaan, ja se oli: ”Oi, kuinka

¹⁷¹ ”L. Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä IV”, *Filmiaitta* 18 (1925), 314.

¹⁷² ”Filminäyttelijä ja puhenäyttelijä”, *Filmiaitta* 8 (1924), 152.

kaunis minä olen!” Siitä asiasta saattoi tuntimääriä haastella hänen kanssaan.¹⁷³

Tähteys, jossa ei nähty suuremmin sijaa näyttelijätaidoille ja henkilöpsykologian esille tuomiselle, oli omiaan laskemaan salonkielokuvien arvostusta. Kirjailija Selma Anttila painottaa samassa lehdessä julkaistussa kirjoituksessaan, että ”filmi- tai muu teatteri, ei voi elää, ellei ihminen, oikea elävä ihminen, ilmeikäs, sielukas ja kohtalokas, ole siinä nähtävissä ja tunnettavissa. Me ihmiset kyllästymme ulkokuoreen, vaikka se olisi kuinka korea, ellei sen sisällä ole sitä, mitä sielumme tarvitsee”.¹⁷⁴ Kaikki eivät olleet samaa mieltä, päätelleen salonkielokuvien maahantuontimääristä ja teosten ilmeisestä yleisön-suosiosta.

Salonkielokuvien tähdille ominaiseksi mielletty pinnallisuus näkyy selvänä Gloria Swansonista käydyissä keskusteluissa. Swanson näyttelee monessa Cecil B. DeMillen ohjaamassa salonkielokuvassa, esimerkiksi teoksissa *Älä vaihda miestä* (*Don't Change Your Husband*, 1918) ja *Miksi mies vaihtaa vaimoa* (*Why Change Your Wife*, 1920). Näissä ja monissa muissa elokuvissa Swanson esiintyy ylellisissä puvuissa. Aikalaiskeskusteluissa Swanson ja muoti liitettiin toistuvasti toisiinsa. Kun *Suuri hetki* (*The Great Moment*, 1921) tuli Suomessa ensi-iltaan, *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin näyttävästi kuvitettu mainos, jossa lukee:

Gloria Swanson, todennäköisesti filmin ihmeellisin taiteilija naisellisessa pukeutumis- ja hiusloisto-kysymyksissä, ihastutti aikalaisiaan jo ensimmäisissä filmeissään [...] ja senvuoksi hän on jo kauan sitten ollut ylivoimainen muille kanssakilpailijattarilleen kilpajuoksussa kalliita pukuja ja suurinta loistoa kohti, joka on lyönyt leimansa suurten amerikkalaisten filmiyhtiöiden politiikkaan. Katsokaa vain kuviamme tällä sivulla. Ne eivät ole pienenlaisia autorenkaita tai puutarhaveräjän osia, jotka hänen kaunista päätään koristavat, vaan kaksi kampaa, jotka juuri ovat korkeinta muotia loistoravintoloiden ja suursalonkien Amerikassa. Nämä hiuslaitteet samoin kuin hienot puvut ovat Gloria Swansonin koristeita hänen viimeisessä filmisään[.]¹⁷⁵

Tuskinpa vastaavia pukuja ja kampoja myytiin Suomessa, mutta mainos houkutteli katsojia elokuviin ikkunaostoksille.

Swansonista keskusteltiin toistuvasti mannekiinina. Vaikka Swansonin esittelemä muoti oli hänen tähdittämien salonkielokuvien myyntivaltti, se herätti myös pahennusta. Elokuvalehtien toimittajille loisteliaat puvut eivät olleet mikään itseisarvo. Monet kriitikot halveksivat Swansonia näyttelijänä, koska he mielsivät hänet mannekiiniksi. ”Näinä viikkoina esitetään Helsingissä useita loisteliaita filmejä, joissa esiintyy Gloria Swanson. Hänellä on entiseen tapaan useita pukuja, joka onkin hänen vahvin puolensa ainakin tässä filmissä”,¹⁷⁶ *Filmiaitan* anonyymi toimittaja kertoo viitaten *Zazaan* (1923). Rivien välistä voi lukea, ettei Swanson osaa näytellä. Käsitys Swansonin näyttelijätaidoista alkoi kuitenkin muuttua *Filmiaitan* sivuilla käydyissä keskusteluissa. Pian myönnettiin varovaisesti, että näyttelijä kehittyi kaiken

¹⁷³ Konrad Elert, ”Naiset ja heidän lemmikkinsä”, *Maailma* 20 (1925), 312.

¹⁷⁴ Selma Anttila, ”Filmiteattereista”, *Maailma* 20 (1925), 331.

¹⁷⁵ Piccadillyn mainos, *Suomen Kuvalehti* 38 (1923), 1088.

¹⁷⁶ ”Zaza”, *Filmiaitta* 3 (1925), 62.

aikaa. ”Gloria Swansonin näyttely on parantunut melkoisesti viime aikoina, hän on sielukkaampi kuin koskaan ennen. Hän on taas uhrannut tuhansia pukuihinsa, mutta silti on hänessä lähinnä huomattavissa taiteilijatar.”¹⁷⁷ Tähtien vanha maine oli sitkeässä, mutta hänessä nähtiin uusia puolia. ”Vaikkemme olekaan Gloria Swansonin ystävä, on meidän myönnettävä, että hän todella osaa näyttellä eikä yksinomaan esiintyä mannekiinina.”¹⁷⁸ Huomattavaa on, että Swansonin oli nyt sekä mannekiini että hyvä näyttelijä. Tästä voi tehdä varovaisen tulkinnan, että salonkielokuvien pukuloistosta oli tullut ainakin hieman hyväksyttävämpää. Swansonista oli kehkeytynyt tähti, jonka esiintymisessä pintapuolinen loisto yhdistyi syvälliseen luonnetulkintaan. ”Hän näyttlee hyvin entiseen tapansa ja herättää huomiota varsinkin eräässä kohtauksessa, jossa hän jäljittelee mestarillisesti Chaplinia”,¹⁷⁹ anonyymi toimittaja toteaa *Filmiaitassa* elokuvasta *Miesten moraali* (*Manhandled*, 1924). ”Se vastenmielisyyys, jonka Glorian pintapuolisuus ja ainainen koreileminen upeissa puvuissa herätti osassa yleisöä häntä kohtaan, on vähitellen hälvennyt, kun on todettu, että puvuistaan kuuluisa diiva on myös tosi taiteilijatar”, *Filmiaitan* toinen nimetty esiintyvä toimittaja sanoo.¹⁸⁰ Vihdoin vuonna 1926 toisteltiin, että ”Gloria Swanson on aikoja sitten kumonnut sen käsityksen itsestään, että hän olisi pelkkä upeilla puvuilla prameileva mannekiini. Hänestä on kehittynyt ennenkaikkea luonnonnäyttelijä”.¹⁸¹

Häikäilemätön naturalisti Erich von Stroheim

Salonkielokuvat eivät olleet niin yksiulotteinen elokuvajoukko kuin kärkeimmät kriitikot esittivät. Vuonna 1924 Erich von Stroheimin elokuvaa *Järjettömiä naisia* (*Foolish Wives*, 1922) odotettiin suurella mielenkiinnolla.¹⁸² Teoksen väitettiin perustuvan elokuvantekijän omaan romaaniin, vaikei hän tai kukaan muukaan ollut tällaista kirjaa kirjoittanut.¹⁸³ Elokuva kiinnosti *Filmiaitan* arvostelijoita, koska von Stroheimin tiedettiin siinä käsittelevän salonkielämää poikkeuksellisella tavalla. Teos ei toimi näyteikkunan tavoin ja ohjaa haaveilemaan salonkielämän yltäkylläisyydestä. *Järjettömissä naisissa* ”olennaisinta on sairalainen seurapiirielämä”,¹⁸⁴ *Filmiaitan* nimettömänä kirjoittava toimittaja kiteyttää. Loiston ja yltäkylläisyyden ohella salonkielokuvien ydinaineiksena pidettiin joutilaan luokan kevytkenkäisyyttä ja moraalittomia edesottamuksia. *Järjettömissä naisissa* on ”tämä epätervein aines tehostunut etupäässä Stroheimin näyttelemisen kautta. Hänen henkilöluomansa vastaa suunnilleen käsitettä täysiverinen konna”,¹⁸⁵ toimittaja innostuu. Von Stroheim oli siis tarttunut salonkielokuville ominaisiin piirteisiin ja venyttänyt ne sellaisiin äärimmäisyyksiin, joissa ne eivät enää herättäneet ihastusta, vaan toimivat päinvastaisella tavalla. Elokuvan mainoksissakin

¹⁷⁷ ”Amerikkalainen vaimoni”, *Filmiaitta* 4 (1925), 79.

¹⁷⁸ ”Viettelyslentu”, *Filmiaitta* 6–7 (1925), 129.

¹⁷⁹ ”Miesten moraali”, *Filmiaitta* 1 (1926), 10.

¹⁸⁰ ”Kuningattaren rakkaustarina”, *Filmiaitta* 19 (1925), 334.

¹⁸¹ ”Kevytmielisyyden rannikko”, *Filmiaitta* 13–14 (1926), 212. Katso ”Ha.”, ”Gloria Swanson skär nya lagrar”, *Filmrevyn* 1 (1926), 6.

¹⁸² ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa”, *Filmiaitta* 6 (1924), 110.

¹⁸³ Katso Punaisen Myllyn ja Piccadillyn mainos, *Helsingin Sanomat* 30.4.1924, 3; ”Elävät Kuvat”, *Ilta-lehti* 27.4.1924, 3.

¹⁸⁴ ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa”, *Filmiaitta* 6 (1924), 110.

¹⁸⁵ Ibid.

luvataankin, että teos ”tuo esille varjopuolet siitä loistoelämästä, jota viete-
tään kansainvälisissä huvittelupaikoissa”.¹⁸⁶ Tiiviisti esitettyä toimittajat
vastaanottivat *Järjettömiä naisia* sellaisena teoksena, joka kertoo katsojille
sen, minkä elokuvaletkien toimittajat jo tiesivät: salonkielämä on moraaliton-
ta, sairasta.

Järjettömiä naisia tuli Suomessa ensi-iltaan maaliskuun 23. päivä
vuonna 1924.¹⁸⁷ Teoksesta kirjoitettiin kiittäviä lausuntoja, joissa huomioitiin
sen poikkeavuus salonkielokuvana. *Filmiaitan* nimettömänä kirjoittava krii-
tikko toteaa, että teos ”koskettaa ylhäisön elämää, jonka näennäisen sivi-
sityneisyyden takana piilee vaikka mitä, niin realistisella tavalla, että me
olemme tottuneet näkemään sellaista vain talonpoikaisaiheisissa filmeissä,
tosin karkeammassa muodossa, mutta totuudenmukaisuudessa saman arvoi-
sena”.¹⁸⁸ Luultavasti kirjoittaja tarkoittaa talonpoikaiselokuvilla Victor Sjö-
strömin ja Mauritz Stillerin ohjaamia teoksia, joiden tapaa kuvata kansaa ja
luontoa kriitikot ylistivät. Nyt Von Stroheimin saattoi ajatella tekevän Holly-
woodissa elokuvia, jotka ovat luonteeltaan eurooppalaisia.¹⁸⁹ Realismi ja to-
tuudenmukaisuus nousevat esille myös teoksen mainoksissa. ”Palanen elä-
mästä, kertonut eräs, joka sen tuntee – Erich von Stroheim”,¹⁹⁰ lukee esimer-
kiksi *Helsingin Sanomissa* julkaistussa ilmoituksessa. *Suomen Sosialidemo-
kraatin* elokuva-arvostelijasta teoksesta ”saa katsoja oivan kuvan Monte Car-
lon pelipankista, jossa intohimojen rappeuttamat yhteiskunnan rikkaat lois-
eläjät panevat kaikkensa, elämänsäkin, alttiiksi pelihimonsa tyydyttämisek-
si”.¹⁹¹ *Filmiaitan* anonyyminä kirjoittava toimittaja puolestaan väittää, että
von Stroheim on ”filmin alalla säikkymättömin ja häikäilemättömin natura-
listi, mitä koskaan on tavattu”.¹⁹² Taidesanakirjoissa ”naturalismi” määritel-
lään tyyliksi, jolle on ominaista aiheen kuvaaminen tinkimättömällä tarkkuu-
della, joka uhmaa korkean ja matalan, soveliaan ja sopimattoman sekä kau-
niin ja ruman välistä erottelua.¹⁹³ Hyviä esimerkkejä ovat Michelangelo Meri-
si da Caravaggion maalaukset, joissa huomattavaa on E. H. Gombrichin mu-
kaan tekijän hurskas intentio esittää kohde uskollisesti, sen kauneudesta tai
rumuudesta riippumatta.¹⁹⁴ Tällaisella hurskaudella kriitikot kokivat von
Stroheimin kuvaamaan salonkielämää, jonka alhaisimpia puolia muut eloku-
vantekijät eivät paljon käsitelleet.

Mitä nämä salonkielämän alhaisimmat puolet sitten olivat? *Filmiaitas-
sa* kerrotaan, että *Järjettömiä naisia* ”kuvailee venäläisen aristokraattiper-
heen elämää Monte Carllossa. Tapahtumien keskimmäisimpänä henkilönä on
kreivi Karamzin, joka molempien naispuolisten serkkujen avustuksella juo-
nittelee ja petkuttaa Monte Carlon asukkaita”.¹⁹⁵ Myös *Suomen Sosiaalide-
mokraatin* kriitikko nostaa valheellisuuden yhdeksi teoksen keskeisistä tee-
moista. Hän kertoo, että

¹⁸⁶ Punainen Mylly Oy:n vuokraustoimiston mainos, *Filmiaitta* 6 (1924), 111.

¹⁸⁷ *Elonet*-tietokanta.

¹⁸⁸ ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa”, *Filmiaitta* 6 (1924), 110.

¹⁸⁹ ”Eurooppalaisen elokuvan hyökkäys”, *Filmiaitta* 18 (1927), 285.

¹⁹⁰ Piccadillyn mainos, *Helsingin Sanomat* 23.3.1924, 2.

¹⁹¹ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 27.3.1924, 4.

¹⁹² ”Rohkeata realismia”, *Filmiaitta* 5 (1926), 80.

¹⁹³ Nikos Stangos (toim.) 1994), 257.

¹⁹⁴ E. H. Gombrich 2006, 299.

¹⁹⁵ ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa”, *Filmiaitta* 6 (1924), 110.

tapahtumat liikkuvat Monte Carlossa heti maailmansodan jälkeen. Tähän rahaylimystön miehittämään, kuuluisaan pelihelvetrikaupunkiin on pesiytynyt joukko hienon maailman keikkailijoita, m.m. maanpaossa oleva venäläinen kreivi Karamzine ja hänen kaksi naispuolista serkkuaan, jotka viettävät loisteliasta elämää väärän rahan avulla.¹⁹⁶

Elokuvan keskiössä on siis petkuttaja kreivi Wladislav Sergius Karamzinin suhde Monte Carloon ja siellä aikaansa viettäviin ihmisiin. *Järjettömiä naisia* alkaa ristikuvalla, joka yhdistää vinosti pyörivän rulettipyörän Monte Carlo keskusaikioon. Kyseinen aukio on metonymia eli se edustaa kaupunkia, jonka osa se on. Sen rinnastaminen rulettiin ohjaa tulkitsemaan, ettei kaupunki ole mitään muuta kuin yksi suuri kasino. Näin näyttää ajattelevan myös *Suomen Sosialidemokraatin* elokuva-arvostelija, josta Monte Carlo on ”pelihelvetrikaupunki”. Kaupunki on suuri pelikenttä varsinkin kreivi Karamzinille, joka ottaa suuria riskejä petkuttaessaan hyväuskoisia rikkaita omaa etuaan tavoitellen.

”Filmissä on loistavia kuvauksia ylhäisömaailmasta”,¹⁹⁷ *Iltalehden* nimettömänä esiintyvä arvostelija toteaa. Luultavasti hän viittaa tällä salonkielokuville ominaiseen loistokkuuteen. Monte Carlo on yltäkylläisyyden tyyssija. *Järjettömissä naisissa* nähdään ylellisiä kartanorakennuksia, niiden seurusteluhuoneita, terasseja ja muita näyttäviä tiloja, kuten salonkielokuvis- sa yleensä. Ruokapöydät notkuvat herkkuja, joita korostetaan lähikuvin kuin tähdentäen kuinka hyvin kaupungin asukkaat syövät. Kaupungin asukkaat pukeutuvat näyttävästi. Asusteista mieleenpainuvien on Venäjän keisarillisen armeijan upseerin univormu, jota kreivi Karamzin kantaa. Kaupungin ja sen ihmisten elämän loistosta nähdään paljon lähikuvia. Arthur Lennig tulkitsee, että von Stroheimin käsitys oli se, että elokuvat ovat sitä parempaa taidetta, mitä yksityiskohtaisempia ne ovat.¹⁹⁸ Tekijä varmisti lukuisilla yksityiskohdilla, etteivät hänen elokuviensa tilat näyttäisi studiolasasteilta. Suorastaan intohimoinen pikkutarkkuus on ylipäätään ominaista von Stroheimin naturalismille. Salonkikuvaston osalta teoksen merkittävimmät erot suhteessa muihin salonkielokuvaan liittyvät siis von Stroheimin pedanttiuteen. Tämä ei vielä selitä, minkä takia teos sai Suomessa niin suotuisan kriittikkovastaanoton.

Lennigistä *Järjettömien naisten* kantava teema on aidon ja epäaidon välinen suhde.¹⁹⁹ Tämän huomasivat myös suomalaiset elokuva-arvostelijat, jotka kritiikeissään korostivat petkutusteemaa. Kreivi Karamzin ei ole kreivi, upseeri tai herrasmies, vaikka hän esiintyy näinä kaikkina. *Filmiaitan* toimittaja toteaa kiertelemättä, että von Stroheimin näyttelemä hahmo on ”mahdollisimman vastenmielinen tyyppi, huolitellun ulkonaisen minän alla on mitä inhottavin olemus. Viekoittelija, petkuttaja ja varas”.²⁰⁰ Kreivi Karamzinin olemuksessa on paljon samaa kuin muiden salonkielokuvien mieshahmoissa: ulkoisesti hän on huoliteltu, arvokas ja karismaattinen. Kreivi Karamzin on kotonaan joutilaissa seurapiireissä, ampuessaan kyyhkysiä ja soudellessaan kauniin naisen kanssa iltahämärässä. Elokuvassa hänen olemuksensa tekee syvän vaikutuksen yhdysvaltalaiseen rouvaan, joka on kyllästynyt

¹⁹⁶ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 27.3.1924, 4.

¹⁹⁷ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 27.4.1924, 3.

¹⁹⁸ Arthur Lennig 2000, 131.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa”, *Filmiaitta* 6 (1924), 110.

omaan tyyllittömään liikemiesaviomieheensä. Kreivi Karamzin hurmaa naisia petkuttaakseen näitä. Hän esimerkiksi lupaa naida palvelijattarensa, mutta vain päästäkseen käsiksi naisen säästöihin. Kreivi Karamzin pyytää rahaa myös häneen ihastuneelta yhdysvaltalaiselta rouvalta, jotta muka voisi maksaa kunniavelkansa annettuaan kaikkensa isänmaalleen. Herrasmies on kaikkea muuta kuin herrasmies. Elokuvan mainoksissa nostetaan esille naiset, jotka ihastelevat aristokraattisia herrasmiehiä: *Järjettömiä naisia* ”osoittaa Amerikan naisen, kansakunnan ylpeyden tyhmäksi, turhamaiseksi, joka antautuu ensimmäiselle eurooppalaiselle tyhjäntoimittajalle, joka ymmärtää häntä imarrella”.²⁰¹ Loisteliäs salonkielämä kätkee kreivi Karamzinin todellisen luonteen, eivätkä häntä ja hänen kaltaisiaan ihailevat ole enempää tai vähempää kuin järjettömiä. Todennäköisesti kriitikot nostivat elokuvan muiden salonkielokuvien yläpuolelle, koska teos näyttää mitä hienojen käytöstopojen ja varakkuuden takana piilee. Opettavaisenaikin elokuvaa saattoi pitää. Sulkeumassa yhdysvaltalainen rouva oppii, että hänen tyyllitön aviomiehensä on luonteeltaan ylevä, toisin kuin huijari kreivi Karamzin. Salonkielokuvien ihailijoiden oli mahdollista samastua rouvaan ja oppia hänen tavoin näkemään salonkielämän pintapuolisen loiston taakse. Teos myös osoittaa, ettei kreivi Karamzinin palvelijalle ole tietä seurapiireihin, vaikka mitä olisi luvattu. Seurapiireihin opeteltujen maneerien ja ulkoisen rekvisiitan turvin kasvunnut Karamzinkaan ei ole muuta kuin ruoja, joka elokuvan lopussa päätyy sinne, minne hänen voi ajatella aina kuuluneenkin, nimittäin viemäriin.²⁰² Tällainen teos oli omiaan karistamaan salonkihaaveet katsojien mielistä, kriitikot saattoivat ajatella.

Suomessa *Järjettömiä naisia* arvostettiin korkealle, mutta Yhdysvalloissa sitä kritisoitiin paljon sen kompromisseihin taipumattomasta naturalismista johtuen.²⁰³ Suomessa elokuva voitiin mieltää Hollywoodissa tehdyksi eurooppalaiseksi teokseksi, koska amerikkalainen budjetti, joka on mahdollistanut näyttävät lavasteet ja loputtomat yksityiskohdat, yhdistyy vanhan mantereen parhaille elokuville ominaiseen henkilöpsykologian kuvaukseen.²⁰⁴ Kreivi Karamzinia siis pidettiin uskottavana hahmona, vaikka hän on äärimmäinen tyyppi. Suomalaisten silmissä kreivi Karamzinin uskottavuutta lisäsi luultavasti se, että hahmo on Venäjän kansalainen. *Filmiaitassa* näet todettiin kiertelemättä, että ”venäläismäinen juonittelu koko maailman ylhäisön huvittelukeskuksessa, tekee filmin mielenkiintoiseksi”.²⁰⁵ *Suomen Sosialidemokraatista* voi taas lukea, että ”Erich von Stroheim kreivinä on tyyppillinen venäläinen upseeri, olemukseltaan täysin slaavilainen ja toisinaan pilkistää hänestä raaka aasialaisuus”.²⁰⁶ Vuosikymmenen puolivälin Suomessa monen käsitys venäläisistä oli kaikkea muuta kuin mairitteleva.

Vaikka *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* toimittajat olivat epäluuloisia ja paikoin negatiivisia salonkielokuvien suhteen, näyttää tässä luvussa läpikäytyjen salonkielokuvien ja niistä käytyjen keskustelujen analyysin pohjalta siltä, että teosten arvostus oli kasvamaan päin. Tämän puolesta todistavat niin muuttuneet käsitykset Gloria Swansonin näyttelijäntyöstä kuin *Järjettömien*

²⁰¹ Punaisen Myllyn ja Piccadillyn mainos, *Helsingin Sanomat* 23.3.1924, 3.

²⁰² On vaikea sanoa, nähtiinkö viemärikohtaus Suomessa. Elokuvaa nimittäin leikattiin paljon jo Yhdysvalloissa, eikä siitä ole definitiivistä versiota.

²⁰³ Arthur Lennig 2000, 146.

²⁰⁴ ”Eurooppalaisen elokuvan hyökkäys”, *Filmiaitta* 18 (1927), 285.

²⁰⁵ ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa”, *Filmiaitta* 6 (1924), 110.

²⁰⁶ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 27.3.1924, 4.

naisten lehdistövastaanotto. Jälkimmäinen osoitti, etteivät salonkielokuvat olleet välttämättä pahasta, vaan nekin saattoivat olla opettavaista taidetta.

YHDYSVALTALAISET SUURELOKUVAT ELI ”NÄYTÄNTÖKAUDEN TAPAUKSET”

Kaksikymmentäluvulla Hollywoodissa ryhdyttiin tuottamaan suurissa määrin ison budjetin elokuvia.²⁰⁷ Yksi näistä on *Järjettömiä naisia*. Elokuva varten rakennettu Monte Carlon keskuskaukio oli aikansa kalleimpia elokuvalavasteita. *Järjettömien naisten* oli tarkoitus maksaa 250 000 dollaria, mutta lopulliset kustannukset liikkuvat miljoonan dollarin tietämillä.²⁰⁸ Monissa ison budjetin elokuvissa nähdään vastaavia lavasteita. Roland af Hällström muistelee, että kaksikymmentäluvun puolivälissä ”tähtien merkitys pieneni sikäli, että heidän nimensä ei yksin riittänyt takaamaan elokuvalle yleisömenestystä – myöskin ympäristön täytyi olla kiehtova ja lopuksi itse kerrottavan tarinan erikoinen ja viehättävä”.²⁰⁹ Elokuvia varten rakennettiin esimerkiksi tunnettuja historiallisia kohteita, joihin tarinat kytkeytyvät. Lavasteita rakennettiin, koska Hollywood-elokuvat pyrittiin kuvaamaan studioissa oikeiden tapahtumapaikkojen sijaan. Studiokuvaukset olivat helpommin hallittavissa kuin kuvaukset oikeilla tapahtumapaikoilla. Tarvittaessa kuvauspaikalle voitiin palata vaivattomasti ja halvalla, verrattuna siihen, että koko kuvausryhmä olisi lähetetty uudelleen oikealle tapahtumapaikalle. Hollywood-studioiden johtavat olivat ymmärtäneet, että suuren budjetin elokuvat mahdollistivat aiempaa suuremmat voitot. Esimerkiksi Universal Film Manufacturing Companyn myyntipäällikkö Al Lichman tuli siihen käsitykseen, että esittäjät haluavat isompia elokuvia ja ovat valmiit maksamaan niistä.²¹⁰ Tien tälle yhdysvaltalaisen elokuvan kehitykselle avasi D. W. Griffithinokuva *Kansakunnan synty* (*The Birth of a Nation*, 1915).²¹¹ Toisaalta Griffithiä ihailleen Erich von Stroheimin *Järjettömiä naisia* osoitti amerikkalaisille tuottajille, että ison budjetin elokuvat saattoivat tuottaa valtavia tappioita.²¹²

Kaksikymmentäluvun puolivälissä Suomessa nähtiin monta ison budjetin Hollywood-elokuvaa. Nämä herättivät paljon huomiota, aivan kuten D. W. Griffithin spehtaakkelit muutamaa vuotta aiemmin. Nyt elokuvakeskusteluissa yleistyi käsite ”suurfilmi”. Sitä oli käytetty aiemminkin, muttei samalla systemaattisuudella. Yhdysvalloissa tunnettiin monta käsitettä, jotka viittavat ison budjetin elokuviin. Yksi näistä oli yleisessä käytössä ollut ”big picture”,²¹³ jonka käännokseltä suurelokuva vaikuttaa.²¹⁴ Vastaavia käsitteitä esiintyi toki muissakin maissa, mutta on mahdollista, että käsite maahantuotiin Yhdysvalloista elokuvien mukana. Toisaalta se saattoi syntyä elokuvista keskusteltaessa, käsite kun on erittäin kuvaava: suurelokuvat ovat sananmukaisesti suuria. Merkityksiltään suurelokuva sivuaa tässä tutkimuksessa jo ai-

²⁰⁷ Kristin Thompson & David Bordwell 2010, 134–136.

²⁰⁸ Arthur Lennig 2000, 130.

²⁰⁹ Roland af Hällström 1936, 118.

²¹⁰ Richard Koszarski 1994, 89.

²¹¹ Ibid., 68.

²¹² Arthur Lennig 2000, 140.

²¹³ Sheldon Hall & Steve Neale 2010, 2.

²¹⁴ Toisaalta muissakin maissa käytettiin vastaavia käsitteitä.

emmin esiteltyä ensiluokkaista elokuvaa. Molemmat käsitteet ovat sekä kuvailevia että arvottavia. Kaikki suurelokuvat ovat ensiluokkaisia elokuvia, mutta kaikki ensiluokkaiset elokuvat eivät ole suurelokuvia. Suurelokuvienvuotantoarvot olivat huomattavasti muiden elokuvien vastaavia korkeammat ja iso budjetti näkyy selvästi näyttämöllepanossa. Monet suurelokuvat ovat historiallisia speaktaakkeleita, joita varten rakennettiin valtavia lavasteita. Kaksikymmentäluvun puolivälissä suomalaiset tutustuivat sellaisiin suurelokuviin kuin *Neljä ratsastajaa* (*The Four Horsemen of the Apocalypse*, 1921),²¹⁵ *Järjettömiä naisia* (*Foolish Wives*, 1922),²¹⁶ *Robin Hood* (*Douglas Fairbanks in Robin Hood*, 1922),²¹⁷ *Notre Damen Kellonsoittaja* (*The Hunchback of Notre Dame*, 1923),²¹⁸ *Kymmenet käskyt* (*Ten Commandments*, 1923),²¹⁹ *Elämän valhe* (*Merry-Go-Round*, 1923),²²⁰ *Scaramouche* (1923),²²¹ *Haddon Hallin Dorothy Vernon* (*Dorothy Vernon of Haddon Hall*, 1924),²²² *Bagdadin varas* (*The Thief of Bagdad*, 1924),²²³ *Merihaukka* (*The Sea Hawk*, 1924),²²⁴ *Kadonnut maailma* (*The Lost World*, 1925),²²⁵ *Suuren oopperan kummitus* (*The Phantom of the Opera*, 1925)²²⁶ ja *Ben-Hur* (*Ben-Hur: A Tale of Christ*, 1925).²²⁷ Vaikka kaikki esimerkit ovat yhdysvaltalaisia, aikalaiskeskusteluissa suurelokuva ei ollut väistämättä Hollywood-elokuva, mutta käsitettä käytettiin systemaattisesti juuri yhdysvaltalaisen tuotannon yhteydessä. Yksi syy tälle oli se, että Hollywood-elokuvien budjetit kasvoivat kaiken aikaa, mitä vastoin muualla oli niukalti mahdollisuuksia vastaavan kokoluokan tuotantoihin. Monen muun maan isoimmatkin tuotannot näyttivät vaatimattomilta yhdysvaltalaisien suurelokuvienvuotantojen rinnalla.

Maahantuodut suurelokuvat osoittivat suomalaisille, että Hollywood-studiot olivat kasvaneet paljon kilpailijoitaan suuremmiksi. Vielä merkittävämpää oli se, että suurelokuvat vaikuttivat merkittävästi Hollywood-elokuvien arvonnousuun. Aikalaiskeskusteluissa suuri budjetti ja korkea laatu miellettiin saman asian kääntöpuoliksi. ”Amerikkalaisen filmitaitteen kor-

²¹⁵ Päättösasiakirja 12432, 30.11.1923. Fc:26 Päättösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁶ Päättösasiakirja 12585, 19.3.1924. Fc:27 Päättösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁷ Päättösasiakirja 12624, 10.4.1924. Fc:27 Päättösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁸ Päättösasiakirja 12998, 22.1.1925. Fc:28 Päättösasiakirjat 1924–1925. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁹ Päättösasiakirjat 13326–13327, 25.9.1925. Fc:29 Päättösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁰ Päättösasiakirja 12695, 2.6.1924. Fc:27 Päättösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²¹ Päättösasiakirja 12778, 2.9.1924. Fc:27 Päättösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²² Päättösasiakirja 13318, 18.9.1925. Fc:29 Päättösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²³ Päättösasiakirja 13028, 19.2.1925. Fc:28 Päättösasiakirjat 1924–1925. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁴ Päättösasiakirja 12876, 8.11.1924. Fc:27 Päättösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁵ Päättösasiakirja 13250, 22.7.1925. Fc:28 Päättösasiakirjat 1924–1925. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁶ Päättösasiakirja 13884, 23.10.1926. Fc:30 Päättösasiakirjat 1926–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁷ Päättösasiakirja 13979, 17.12.1926. Fc:30 Päättösasiakirjat 1926–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

keata tasoa todistavat suurfilmit”,²²⁸ toteaa *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä elokuva-arvostelija. Samaan lehteen kirjoittanut ”Barthel” on sitä mieltä, että ne ”osoittavat, että kehitys on kulkemassa terveempään suuntaan. ’Tähtifilmien’ ja ’seuraelämäfilmien’ valtakausi näyttää olevan päättymässä”.²²⁹ Enää hyvät Hollywood-elokuvat eivät olleet poikkeuksia maassa esitettyjen elokuvien joukossa, päinvastoin. *Filmiaitan* nimettömänä kirjoittava toimitaja toteaa suoraan, että ”suurfilmit, näytäntökauden ’tapaukset’ ovat kaikki amerikkalaisen filmiteollisuuden aikaansaamia”.²³⁰ Kriitikot eivät olleet käsityksineen yksin, vaan suurelokuvia katsottiin ahkerasti. *Filmiaitassa* kerrotaan, että ”’Notre Damen kellonsoittaja’ kokosi toista viikkoa täysiä huoneita Bio-Bio’on ja Edisoniin”.²³¹ *Ylioppilaslehden* mukaan taas ”OLYMPIAN ohjelmaan on ensi viikoksi otettu menestyksellä jo Kino-Palatsissa esitetty *Douglas Fairbanks* -filmi *’Musta merenkävijä’* [*The Black Pirate*, 1926]”.²³² Selma Anttila taas kertoo *Maailmassa*, että ”suuren yleisön mielenkiinto filmeihin nähden on, kuten sanottu, kylläkin vireillä, ja sitä ovat elvyttäneet tänä syksynä suuresti uutuudet sellaiset kuin *Don Q.*, *Dorothy Haddon Hallista* sekä *Monsieur Beaucaire* [1924]”.²³³ Kaikki mainitut kolme elokuvaa ovat suurelokuvia. Vielä selvemmin suurelokuvien merkitystä Suomen elokuvakentällä kertovat *Filmiaitan* pakinoitsija ”Sancho Pansan” kirjoittaman runon kolme ensimmäistä säkeistöä:

Filmitulva ehtymättä
paisuu yhä laajemmaksi:
ohjelmia vaihdellaan
nostellahan kunniaan
kerran kuussa, ehkä kaksi.

Suuret filmit, mahtikuvat
pienoiset ne ei käy laatuun,
kuka tyytyis entiseen
vanhahan, jo menneeseen,
kuka tyytyis nyt jo saatuun?

Yhden pulman tämä heitti:
niin on monta kuvaa hyvää,
jottei tiedä, minne mennä,
kaikkialla, ei lennä, ennä,
vaikutust’ ei jää niin syvää.”²³⁴

Runosta voi päätellä, että monista tavanomaiset elokuvat olivat alkaneet tuntua suorastaan mitättömämmiltä suurelokuvien rinnalla.

Mainostajat kutsuivat aktiivisesti ison budjetin elokuvia suurelokuviiksi. *Filmiaitassa* julkaistuissa ilmoituksissa ja tiedonannoissa on esimerkiksi tällaisia luonnehdintoja: ”Näytäntökauden huomatuimmat suurfilmit”²³⁵,

²²⁸ ”Notre Damen kellonsoittaja”, *Filmiaitta* 2 (1925), 31.

²²⁹ ”Barthel”, ”Uusi virtaus filmialalla”, *Filmiaitta* 19–20 (1924), 419.

²³⁰ ”Amerikkalaisen filmin voittokulku”, *Filmiaitta* 11 (1925), 210.

²³¹ ”Merkkillinen bio-viikko pääkaupungissa”, *Filmiaitta* 2 (1925), 26.

²³² ”Elävät kuvat”, *Ylioppilaslehti* 20 (1926), 257.

²³³ Selma Anttila, ”Filmitereista”, *Maailma* 20 (1925), 331.

²³⁴ ”Sancho Pansa”, ”Riimikroniikka”, *Filmiaitta* 4 (1925), 84.

²³⁵ Adamsin Filmitoimiston mainos, *Filmiaitta* 12 (1924), 252.

”[s]uurfilmiemme voittokulku on alkanut”²³⁶ ja ”[s]uurfilmejä odotettavissa vielä tänä näytäntökautena”.²³⁷ Kun käsite oli vakiintunut, mainostajat yrittivät myydä sillä myös sellaisia elokuvia, joiden budjetti ei ollut Hollywood-mittakaavassa poikkeuksellisen suuri. Luultavasti he toimivat näin sen takia, että suurelokuvat vetivät hyvin yleisöä. Suurelokuvaa saattoi siis käyttää hyperbolana. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa *Kahden ihmisen* (*Where the Pavement Ends*, 1923) mainoksessa väitetään, että teos on ”Kino-Palatsin seuraava suurfilmi”.²³⁸ *Kaksi ihmistä* on ensiluokkainen elokuva, jonka pääosissa nähdään Alice Terry ja Ramon Novarro, mutta suurelokuva se ei ole budjetiltaan ja näyttämöllepanoltaan. Luultavasti tästä johtuen teos ei saanut lehdistössä vastaavaa huomiota kuin varsinaiset suurelokuvat. Toisissa mainoksissa taas painotetaan, että kyseessä on nimenomaisesti suurelokuva. ”Ehdottomia suurfilmejä”, lukee *Filmiaitassa* julkaistussa mainoksessa.²³⁹ Vastaavasti *Rositan* (1923) mainoksessa ilmoitetaan, että Mary Pickfordin tähdittämää historiallista elokuvaa ”voidaan syystä kutsua suurfilmiksi”.²⁴⁰

Elokuvatoimittajat ja kriitikot eivät käyttäneet käsitettä suurelokuva yhtä paljon kuin mainostajat. Se kuitenkin vaikuttaa huomaamatta monen lehdistäjän ja elokuva-arvostelun taustalla. Vaikkei asiaa aina sanota suoraan, kirjoituksiin sisältyvistä piirteistä voi päätellä, että kyseessä oleva elokuva on suurelokuva. ”United Artistsin filmeissä on sitäpaitsi tuo kustannuksia halveksiva loistokas näyttämölleasetus”,²⁴¹ *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja mainitsee elokuvan *Haddon Hallin Dorothy Vernon* (*Dorothy Vernon of Haddon Hall*, 1924) yhteydessä. Kirjoittaja vertaa elokuvan lavasteita historiallisiin tapahtumapaikkoihin: ”vahvana puolena on näyttämölleasetuksen yksityiskohtia myöten tarkasti jäljennetty historiallinen yhtäpitäväisyys. – Niin, Haddon Hallissa olleet ovat todenneet, että voisi luulla filmin kuvatuksi mainitussa linnassa.”²⁴² *Filmiaitan* toimittaja ei siis nimitä *Haddon Hallin Dorothy Vernonia* suurelokuva, mutta hän kirjoittaa siitä tavalla, joka ohjaa liittämään teoksen kyseiseen kategoriaan.

Elokuvakirjoittelussa kiinnitettiin erityistä huomiota suurelokuviin näyttämöllepanoon. Lehtijutuissa nousivat esille suurelokuviin lavasteet, irtaimisto, puvustus ja avustajien määrä joukkokohtauksissa. Mainostajat lupasivat kerta toisensa jälkeen, että katsojat tulevat ällistymään näkemästään. Suureellinen näyttämöllepano oli tässä mielessä attraktio. Esimerkiksi *Notre Damen kellonsoittajaa* mainostetaan *Suomen Kuvalehdessä* vakuuttamalla, että ”ulkonaiset puitteetkin ovat omiaan hämmästyttämään katsojan. Mahtavan Notre Damen julkisivu on uskollisesti jäljennetty filmiä varten ja kaikkialla tapaamme suurenmoisen, huolitellun näyttämölleasetuksen”.²⁴³ Huomattavaa monissa tällaisissa mainoksissa on niiden suuri fyysinen koko. *Notre Damen kellonsoittajan* mainos täyttää kokonaisen sivun. Tekstin yhteyteen on sijoitettu viisi kuvaa, jotka esittävät katedraalia sisältä ja ulkoa, kidutuskammiota sekä elokuvan roolihahmoja. Mainos on omiaan herättä-

²³⁶ Suomen Biograafi Osakeyhtiön mainos, *Filmiaitta* 13 (1924), 267.

²³⁷ Ab Maxim Oy:n mainos, *Filmiaitta* 3 (1926), 57.

²³⁸ Kino-Palatsin mainos, *Suomen Kuvalehti* 14 (1924), 448.

²³⁹ Adamsin Filmitoimiston mainos, *Filmiaitta* 13 (1924), 278.

²⁴⁰ Kino-Palatsin mainos, ”Kevätkaudella on vielä tarjottavana”, *Suomen Kuvalehti* 15 (1925), 540.

²⁴¹ ”Haddon Hallin Dorothy Vernon”, *Filmiaitta* 12 (1925), 227.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Bio-Bion ja Edisonin mainos, ”Notre Damen kellonsoittaja”, *Suomen Kuvalehti* 6 (1925), 199.

mään mielikuvia elokuvan speaktaakkelimaisuudesta. Kaikkein suureellisimmin mainostettiin Cecil B. DeMillen elokuvaa *Kymmenet käskyt*. Siitä julkaistiin *Suomen Kuvalehdessä* peräti neljän sivun kokoinen mainos.²⁴⁴ Aikaisemmin yhtäkään elokuvaa ei ollut mainostettu Suomessa näin näyttävästi. Poikkeuksellisella mainonnalla haluttiin herättää kiinnostusta poikkeuksellista teosta kohtaan. Mainoksen kuvista suurin on aukeaman kokoinen. Se esittää Moosesta, joka on johdattanut juutalaiset kivitalujen äärelle. Kuvassa näkyvät selvinä kivitalut, joissa näyttelijöiden nimet lukevat elokuvan nimen alla, sekä kahtia jakautunut meri, jonka halki juutalaiset ovat kulkeutuneet. Mainos lupaa, että tunnettu tarina nähdään elokuvassa pystyvien näyttelijöiden ja tuhatpäisen avustajajoukon esittämänä. Lisäksi se rohkaisee pohtimaan, kuinka egyptiläisiä pakenevien juutalaisten tieltä väistytävä meri on elokuvassa toteutettu. Erikoistehoste on selvästi myyntivaltti, jolla aikalaisia houkuteltiin katsomaan elokuvaa. Selvästi suurelokuvien mainostamiseen uhrattiin huomattavasti muiden elokuvien mainoskampanjoita suurempia summia. Toisaalta teosten mainostaminen oli helppoa, sillä Hollywood-studiot tuottivat paljon kuvia ja muuta mainosmateriaalia elokuviensa ohella.

Kuten yllä on todettu, suurelokuvien näyttämöllepanon näyttävyys korostaminen ei jäänyt mainostajien asiaksi. *Filmiaitan* Amerikan kirjeenvaihtaja Gösta Gustafsson Wrede kertoo kuin mainostajia mukaillen, että elokuvan *Kymmenet käskyt* "[l]oisto ja näyttämölleasetuksen todellisuus on suorastaan hämmästyttävää".²⁴⁵ Hän myös huomauttaa, että elokuvan suureellisuuden kuvaileminen sanoin on vaikeaa. "Katsoja huomaa [...], että kirkon rakentamisesta annetut tiedot pitävät pakkansa, nähdessään pelottoman soittajan kiipeävän alas tornin huipusta kirkon julkisivua myöten",²⁴⁶ *Filmiaitan* nimettä esiintyvä arvostelija kertoo *Notre Damen kellonsoittajasta*. *Suuren oopperan kummituksen* tuotantoa esitellään lehdessä julkaistussa anonyymien toimittajan laatimassa uutisessa näin:

Sen valmistukseen otti näyttelijöiden ja 500 statistin ohella osaa 300 näyttämötyöläistä ja 150 ammattimiestä, joiden joukossa oli arkkitehtejä, taiteilijoita, balettimestareita y.m. Yhdellätoista kuvanveistäjällä oli työtä kuusi viikkoa oopperan kaunistamisessa. Leijonia, tiikereitä, elefantteja ja hyenoja oli myös hankittu.²⁴⁷

Lehtijutuissa ja arvosteluissa suurelokuvien näyttämöllepanosta kirjoitetaan positiiviseen sävyyn, mistä voi päätellä, että teokset tekivät vaikutuksen ainakin kirjoittajiin, aivan kuten mainostajat lupasivat.

Se, että suomalaisten Hollywood-käsitys muuttui aikaisempaa positiivisemmaksi, näkyy suurelokuvia koskevissa lehtijutuissa. Esimerkiksi *Suomen Sosialidemokraatin* nimettömänä kirjoittava arvostelija mainitsee, että "Helsingissä on kuluvana kevätkautena esitetty harvinaisen monta hyvää filmiä, joiden joukkoon tahtoisimme vielä liittää 'Järjettömiä naisia' -nimisen filmin".²⁴⁸ Vielä kaksikymmentäluvun taitteessa amerikkalaisia syytettiin liasta tuhlailusta sekä näyttämöllepanon korostamisesta henkilöpsykologian kus-

²⁴⁴ Punaisen myllyn ja Piccadillyn mainos, *Suomen Kuvalehti* 38 (1925), 1272–1275.

²⁴⁵ Gösta G:son Wrede, "Vuosi 1923 oli Amerikan filmenteollisuuden kevättä", *Filmiaitta* 7 (1924), 130.

²⁴⁶ "Notre Damen kellonsoittaja", *Filmiaitta* 2 (1925), 31.

²⁴⁷ "Langan ja kipinän kertomaa", *Filmiaitta* 2 (1926), 32.

²⁴⁸ "Elävät kuvat", *Suomen Sosialidemokraatti* 27.3.1924, 4.

tannuksella.²⁴⁹ Suurelokuissa näyttelijät ja muu näyttämöllepano tukivat kritikoista toisiaan. ”Suuren oopperan kummitus’ yhdistää esimerkillisellä tavalla hyvän suurfilmin ominaisuudet. Siinä on jännitystä, loistoa ja kanta-vimpana voimana sitäpaitsi erinomaiset näyttelijät”,²⁵⁰ *Ylioppilaslehden* nimettä kirjoittava elokuva-arvostelija luonnehtii. Vastaavia kehuja julkaistiin myös *Filmiaitassa* ja *Filmrevynissä*.²⁵¹ Siinä missä salonkielokuvien näyttämöllepanoa pidettiin turhan yllisyyden esittelynä, suurelokuviin näyttämöllepanoa arvostettiin. Tämä saattoi johtua siitä, että salonkielokuvissa nähdään paljon kulutustuotteita, mitä vasten suurelokuvat kertovat usein historiasta ja kaukaisista maista, joita näyttämöllepano elävöittää. Linnojen ja katedraalien tarkkoja jäljennöksiä ohjattiin arvostamaan, toisin kuin salonkielokuvien kylpyhuoneita ja hulppeita naamiaisjuhlia.

Mainoksissa ja kritikeissä toistuu ajatus, että Hollywood-tähdet yltävät suurelokuissa loistosuorituksiin. Useimmissa suurelokuissa esiintyy ainakin yksi iso tähti. *Notre Damen kellonsoittajan* tähti on Lon Chaney. Hänen ”Quasimodo tosiaan on myönnettävä taiteelliseksi huippusaavutukseksi”,²⁵² *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa mainoksessa todetaan. *Filmiaitassa* julkaistussa *Rositan* arvostelussa anonymi toimittaja toteaa, että katsojat ovat ”odottaneet jännittyneinä Maryn ensimmäistä roolia täysikasvuisena ja nyt voimme todeta, ettei hän ole menettänyt tällaisessa tehtävässä vähääkään viehätysvoimastaan, hän on edelleen kuningatar ’Mary’”.²⁵³ Lehden toisessa numerossa nimettömänä kirjoittava arvostelija kertoo, että *Monsieur Beucaire* on elokuva, jossa Rudolph Valentino tekee huippusuorituksen:

Valentino on prinssi Louis Philippen osassa luopunut rakastajaroolien yksipuolisuudesta ja luonut todellisen luonnetutkielman. Hänen näyttelynsä on hillittyä ja loisteliasta. Intohimo ei pääse järkyttämään tasapainoa, vaan hillitään. Ehkäpä juuri se vaikuttaa voimakkaasti, että tuntee koko ajan rajun tunnepurkauksen olevan odotettavissa, vaikkei sitä koskaan näe. Tenhoava silmien välke ja hymy on entinen. Mimiikin ohella on myös plastiikka Valentinon vahvoja puolia. Harvat pystyvät liikkumaan filmissä sillä tavoin kuin hän.²⁵⁴

Tällaiset luonnehdinnat ovat omiaan vahvistamaan tulkintaa, että vanhalle kritiikille, jonka mukaan henkilöpsykologia on Hollywood-elokuissa näyttämöllepanolle alisteisessa asemassa, oli nyt entistä vähemmän sijaa. Toisin sanoin Suomeen tuodut Hollywood-elokuvat olivat nyt näyttämöllepanoltaan suurempia ja näyttävämpiä kuin koskaan aiemmin, mutta myös psykologisesti syvempiä. Tämä kävi selväksi kaikille elokuvakeskusteluja seuranneille.

Historialliset suurelokuvat tiedon ja viihteen synteeseinä

Historialliset elokuvat olivat suurelokuista kaikkein arvostetuimpia. Ne näyttivät vetäneen hyvin katsojia. Historiallisiin elokuvaan kiinnitettiin paljon

²⁴⁹ ”Filmiohjelmistosta”, *Filmiaitta* 5 (1921), 68–69.

²⁵⁰ ”Elävät kuvat”, *Ylioppilaslehti* 18 (1926), 227.

²⁵¹ Katso ”Ben”, ”Ringaren i Notre Dame”, *Filmrevyn* 2 (1925), 27.

²⁵² Bio-Bion ja Edisonin mainos, ”Notre Damen kellonsoittaja”, *Suomen Kuvalehti* 6 (1925), 199.

²⁵³ ”Rosita”, *Filmiaitta* 5 (1925), 99.

²⁵⁴ ”Monsieur Beucaire”, *Filmiaitta* 12 (1925), 231.

huomiota jo kaksikymmentäluvun alussa. Tuolloin Saksan koettiin olevan historiallisten elokuvien johtava valmistaja. Nyt kun yhdysvaltalaisia suur-elokuvia tuotiin Suomeen, käsitys muuttui. ”Nähtyään sellaisia filmejä kuin ’Scaramouche’, ’Herttuattaren henkivartija’ [ja] ’Notre Damen kellonsoittaja’ [...], muutamia viimeaikaisia amerikkalaisia mainitakseni, alkaa tuntua siltä kuin Eurooppa olisi jäänyt auttamattomasti jälkeen”,²⁵⁵ nimimerkki ”Tirkistelijä” sanoo historiallisista suurelokuista *Ylioppilaslehdessä*. *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja kertoo muutoksesta maltillisemmin:

Historialliset suurfilmit loivat aikoinaan saksalaisen filmitaiteen maineen ulkomailla. Nyt vaikeuttavat taloudelliset olot tällaisia suuryrityksiä. Saksalaiset eivät voi enää valmistaa entiseen tapaan tätä lajia filmejä saksalaisella perusteellisuudella ja saksalaisen tieteen tukemina. Näyttää siltä, kuin ryhtyisivät amerikkalaiset johtamaan tälläkin alalla.²⁵⁶

Vanha maahantuontiviipeen vääristämä käsitys Hollywoodista muun elokuvamaailman seuraajana kääntyi nyt pääläelleen.

Monet elokuvalehtien toimittajat olivat sillä kannalla, että kun historialliset elokuvat valmistetaan pieteetillä, ne kykenevät ”elävöittämään kokonaisia kappaleita historiaa ja tekemään meille vuosisatojen takaisia oloja ja ilmiöitä läheisiksi”.²⁵⁷ Sekä *Filmiaitan* että *Filmrevynin* toimittajat olivat lehtien perustamisesta saakka puolustaneet tiede- ja taide-elokuvia sekä korostaneet näiden merkitystä kansansivistystyössä. Hollywoodin tuottamat historialliset suurelokuvat olivat taide-elokuvia, ensiluokkaisten elokuvien parhaimmistoa.²⁵⁸ Koska historialliset suurelokuvat ”elävöittävät kokonaisia kappaleita historiaa” ja tekevät ”vuosisatojen takaisia oloja ja ilmiöitä läheisiksi”, niiden saattoi ajatella olevan opetuselokuvien kaltaisia. ”Sanomattakin on selvää, miten suuri, suorastaan kasvattava arvo ja merkitys on onnistuneella historiallisella filmillä. Historian kuollut kirjatieto pääsee vasta sen kautta täysin eläväksi”,²⁵⁹ nimimerkki ”F. L.” kertoo *Filmiaitassa*. ”Varsinkin nuorison herkästi syttyvä mieli löytää hyvästä historiallisesta filmistä paljon opetusta, kehotusta ja kauniita, seurattavan arvoisia esikuvia”,²⁶⁰ hän jatkaa. Esikuvilla ”F. L.” tarkoittanee suurmiehiä ja myyttisiä sankareita, joiden ympärille monet historialliset suurelokuvat on rakennettu. Historialliset suurelokuvat eivät siis opettaneet yksin historiaa, vaan kasvattivat myös katsojien luonnetta. Tässäkin taustalla vaikutti ajatus mallioppimisesta. *Filmiaitan* Hollywoodin kirjeenvaihtaja on sitä mieltä, että *Kymmenet käskyt* ”tulee moneen katsojaan vaikuttamaan nostattavasti ja siunauksellisesti”.²⁶¹ Teos sijoittuu suurilta osin nykyaikaan, mutta siinä on pitkä menneisyyteen sijoittuva osio, elokuva kun käsittelee käskyjen ajattomuutta. Oswald Kuylenstierna puolestaan toteaa *Filmiaitassa*, että *Kaarle XII (Karl XII, 1925)* ”on epäilemättä vaikut-

²⁵⁵ ”Tirkistäjä”, ”Elävät kuvat”, *Ylioppilaslehti* 2 (1925), 28.

²⁵⁶ ”Quo Vadis”, *Filmiaitta* 1 (1925), 13.

²⁵⁷ ”Filmin yleisestä merkityksestä”, *Filmiaitta* 3 (1924), 44.

²⁵⁸ Katso Gösta G:son Wrede, ”Vuosi 1923 oli Amerikan filmiteollisuuden kevättä”, *Filmiaitta* 7 (1924), 130.

²⁵⁹ ”F. L.”, ”Historialliset filmit”, *Filmiaitta* 7 (1923), 76.

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Gösta G:son Wrede, ”Vuosi 1923 oli Amerikan filmiteollisuuden kevättä”, *Filmiaitta* 7 (1924), 130.

tava isänmaallisesti herättävästi moneen”.²⁶² Vaikka kirjoittajan esimerkielokuva on ruotsalainen, hänen voi olettaa tarkoittavan, että muillakin historiallisilla elokuvilla on vastaavia vaikutuksia, sillä hänen lehtijuttunsa käsittelee historiallisia elokuvia yleensä.

Seuraamisen arvoiset esikuvat ja kansallisaatteen vahvistaminen olivat eittämättä seikkoja, joita pidettiin tärkeinä vuoden 1918 tapahtumien traumasioimassa Suomessa. Maassa ei oltu huolestuneita vain lasten ja nuorten tekemistä rikoksista, vaan monet pelkäsivät uutta kapinaa.²⁶³ Elokuvatoimittajien käsitys kansasta ei ollut mairitteleva, elokuvayleisöihin he suhtautuivat sivistymättömänä massana. Opetuselokuvia haluttiin käyttää kansankasvatustyössä, mutta niihin liittyi merkittävä ongelma. ”Biograafiyleisö on [...] aivan äskettäin antanut pari selvää todistusta siitä, että se edelleenkin on sangen alhaisella sivistystasolla”,²⁶⁴ *Filmiaitan* päätoimittaja Ragnar Öller harmittelee. Hänestä sivistymättömyyden puolesta todisti se, ettei villilintujen elämää kuvaava elokuva vetänyt hyvin katsojia. Tältä pohjalta Öller väittää, että ”yleisö vielä suurimmaksi osaksi on lähtöisin piireistä, missä tusinatekoisia seikkailufilmejä pidetään sivistystä ja todellista tietämystä parempina”.²⁶⁵ Opetuselokuviksi luonnehdittavat teokset eivät vetäneet katsojia, koska useimmille aikalaisille elokuvat olivat ensisijaisesti ajanvietettä. Öllerin puolustukseksi täytyy kuitenkin mainita, lintuelokuva oli hänestä mitä viihdyttävintä. Vaikka aikalaiset eivät lintuelokuvasta innostuneet, ei ole syytä olettaa, että ”tietämystä” olisi mitenkään ylenkatsottu. Lippuluukulla viiheteellisyys vain painoi opettavaisuutta enemmän.

Tieto ja viihde eivät tietenkään ole toisiaan poissulkevia tekijöitä. Richard Dyer päättelee, ettei viihde ole niinkään kategoria, jonka alaan voi laskea erilaisia asioita kuin tapa suhtautua asioihin ja käsitellä niitä.²⁶⁶ Toisin sanottuna tieto voi olla viihdyttävää. Jos näin ei olisi, Ragnar Öller ei todistेलisi lintuelokuvansa huvittavuutta. Ongelma lintuelokuvan kohdalla oli siinä, etteivät useimmat katsojat uskoneet sen olevan hyvää ajanvietettä, ja jättivät siksi liput ostamatta. Hollywoodin tuottamissa historiallisissa suurelokuissa tieto ja viihde yhdistyivät sen sijaan tenhoavalla tavalla, joka vetosi sekä kriitikoihin että katsojiin. ”Todellisuus ympärillämme on niin lohdu-ton ja kova, että ihmiset kuten joskus ennenkin ankeitten aikojen jälkeen tahtovat paeta romanttisempiin, onnellisiin oloihin, menneiden vuosisatojen kuviteltuihin kulta-aikoihin”,²⁶⁷ nimimerkki ”F. L.” kertoo historiallisten elokuvien veto-voimasta *Filmiaitassa*. Historiallisten suurelokuvi-en vetovoimasta ja vaikutuksesta katsojiin kertoo tarkemmin *Filmiaitassa* julkaistu *Merihaukan* arvostelu:

’Merihaukka’ on rohkea ja mielikuvituksellinen tarina lain ulkopuolella seisovien merirosvojen jännittävästä ja hurjasta elämästä – se on mielikuvitusta, mutta silti todellisuutta. Siinä on julmuutta ja raa-kuutta, mutta myös miehuutta, sankaruutta ja romantiikkaa. ’Merihaukka’ on todellinen seikkailufilmi, First National tehtaan jännittä-

²⁶² Oswald Kuylentierna, ”Historiallisen filmin tulevaisuus”, *Filmiaitta* 19 (1925), 333.

²⁶³ Juha Siltala, *Lapuan liike ja kyyditykset 1930* (Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2005), 33.

²⁶⁴ ”R. Ö.”, ”Biograafiyleisön sivistystaso”, *Filmiaitta* 3 (1923), 26.

²⁶⁵ *Ibid.*, 27.

²⁶⁶ Richard Dyer, *Only Entertainment* (Lontoo & New York: Routledge, 2002), 6.

²⁶⁷ ”F. L.”, ”Historialliset filmit”, *Filmiaitta* 7 (1923), 76.

vimpää, mutta sen jättämä vaikutus ei supistu vain hetkelliseksi mielenkiinnoksi vaan askarruttaa kauan aikaa ajatuksissamme.²⁶⁸

Historiallisten suurelokuvien merkitys ja arvostus juonsivat siis tiedon, viihteen ja taiteen sulautumisesta toisiinsa aikalaisiin vetoavalla tavalla. *Filmiaitan* sivuilla oli jo pitkään kuulutettu sellaisten elokuvien perään, jotka sivistävät katsojia heidän sitä huomaamatta.²⁶⁹ Monen yllätykseksi tällaisia elokuvia saatiin kaksikymmentäluvun puolivälissä juuri Hollywoodista. Valtion filmitarkastamo luokitteli useimmat suurelokuvat taide-elokuviksi. *Kadonnut maailma* hyväksyttiin peräti opetuselokuvaksi, luultavasti teoksen esihistoriallisen kuvaston takia.²⁷⁰ Oletettavasti suuri suosio yhdistettynä edulliseen veroluokkaan teki suurelokuvien maahantuomisesta ja esittämisestä taloudellisesti hyvin kannattavaa.

”Romantiikan ja ritarillisuuden filmi”

Douglas Fairbanksin tähdittämä *Robin Hood* (*Douglas Fairbanks in Robin Hood*, 1922) on hyvä esimerkki yhdysvaltalaisesta historiallisesta suurelokuvasta, jossa tieto, viihde ja taide yhdistyvät tavalla, joka innosti sekä elokuva-arvostelijoita että katsojia. Suomalaiset pääsivät tutustumaan teokseen huhtikuun 14. päivä vuonna 1924. Tuota ennen Valtion filmitarkastamo oli hyväksynyt teoksen taide-elokuvaksi.²⁷¹ Tarina oli monille entuudestaan tuttu Sir Walter Scottin romaanista.²⁷² *Ivanhoe*, jossa Robin Hood seikkailee sivuhahmona, julkaistiin suomeksi vuonna 1870. Teos oli ilmeisen suosittu, sillä uusi painos ilmestyi vuonna 1885.²⁷³ Kun elokuva oli tulossa ensi-iltaan, sitä mainostettiin näyttävästi aikakauslehdissä ja päivälehdissä. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin elokuva-arvostelua muistuttava mainos. ”Harvaa filmiä lienee odotettu niin suurella mielenkiinnolla”, siinä lukee, ”kuin United Artists’in mahtavaa filmiä Robin Hood.”²⁷⁴ Tässä mahtavalla viitataan elokuvan kokoon ja laatuun. ”Harvat lienevät myöskin ne filmit, jotka ovat vaatineet niin huolellisia valmisteluja ja niin suuria kustannuksia kuin tämä suurfilmi. Tunnustettava onkin, että tulos on loistava”,²⁷⁵ mainos jatkuu. Tekstin oheen on taitettu neljä seikkailua, urheutta ja romantiikkaa huokuvaa kuvaa, jotka konkretisoivat väitteitä. *Filmiaitassa* julkaistiin mainos, joka täyttää kokonaisen aukeaman. ”Romantiikan ja ritarillisuuden filmi”,²⁷⁶ sen otsikko kuuluu. Aukeamalle on sijoitettu neljä seikkailuhenkistä kuvaa. Tässäkin mainoksessa *Robin Hood* mainitaan suurikokoiseksi elokuvaksi, josta povataan yleisömenestystä. Elokuvan ensi-iltaa edeltävänä päivänä *Helsingin Sanomissa* julkaistiin ilmoitus, joka viimeistään nosti odotukset korkealle: ”Kau- neutta, rohkeutta, loistoa, seikkailua, ritariutta [ja] jännitystä” tarjoaa

²⁶⁸ ”Merihaukka”, *Filmiaitta* 15 (1924), 323.

²⁶⁹ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 7 (1922), 116.

²⁷⁰ Päätosasiakirja 13250, 22.7.1925. Fc:28 Päätosasiakirjat 1924–1925. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁷¹ Päätosasiakirja 12624, 10.4.1924. Fc:27 Päätosasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁷² ”Bionkävijä”, ”Robin Hood”, *Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1924, 5.

²⁷³ *Fennica – Suomen kansallisbibliografia* –tietokanta.

²⁷⁴ Kinopalatsin mainos, *Suomen Kuvalehti* 15–16 (1924), 498.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ United Artists’in mainos, *Filmiaitta* 8 (1924), 160–161.

”Douglas Fairbanksin voittamaton filmi, joka on lyönyt kaikki yleisösaavutukset, joka on saavuttanut koko maailman suosion ja sanomalehdistön kiitoslauseen.”²⁷⁷ *Robin Hoodin* suuruutta, viihdyttävyyttä ja erinomaisuutta korostanut mainonta oli omiaan herättämään kiinnostusta elokuvaa kohtaan. *Iltalehden* anonyymi kriitikko kertookin, että kyseessä on teos, ”josta jo kauan on puhuttu ja jota erikoisella jännityksellä on odotettu”.²⁷⁸

Filmiaitassa julkaistuissa mainoksissa hehkutetaan, että ”’Robin Hood’ on Douglas Fairbanksin suurin filmi, ollen sitäpaisti komeimpia ja parhaita filmejä mitä yleensä on kuvattu”.²⁷⁹ *Robin Hood* kuuluukin aikansa kalleimpiin elokuviin. Teos maksoi yli 930 000 dollaria, mikä tarkoittaa, että teos oli kalliimpi kuin D. W. Griffithin *Suvaitsemattomuus* ja lähes yhtä kallis kuin Erich von Stroheimin *Järjettömiä naisia*.²⁸⁰ Suuri budjetti näkyy selvästi *Robin Hoodin* näyttämöllepanossa. Hollywoodin rakennettiin kuvauksia varten keskiaikainen linna, aivan kuten sinne oli aikaisemmin rakennettu Monte Carlon keskusaikio. Linna oli siihen astista elokuvalavavasteista suurin, suurempi kuin *Suvaitsemattomuuden* Babylonian.²⁸¹ Lyhyessä elokuvaa käsittelevässä jutussa, joka julkaistiin *Filmiaitassa* ennen teoksen ensi-iltaa, on kuva linnan salista. ”Mitä näyttämölleasetukseen tulee, on filmitaide tuskin koskaan luonut mitään niin suurenmoista kuin ’Robin Hoodissa’”,²⁸² nimettömänä esiintyvä toimittaja kertoo. Kuva korostaa linnan kokoa. Sali on näet niin korkea, ettei sen katto ole mahtunut rajauksen sisälle, vaikka kyseessä on yleiskuva. Tila on laaja myös horisontaalisesti. Kuvassa nähdään vain yksi kulma, mikä ohjaa tulkitsemaan, että tila jatkuu kauas rajauksen ulkopuolelle. Valtavissa puitteissa seisovat ihmiset näyttävät mitättömän pieniltä. *Robin Hoodin* linna osoitti aikalaisille, minkä mittakaavan suoritukseen Hollywoodissa kyettiin. ”Ristiretkien ajan kuvaamiseksi ei filmissä ole säästely työtä eikä kustannuksia, jättäiläismäisiä epäilemättä ovat olleet kumpikin ja näyttämöllepano onkin häikäisevän loistelas ja historiallisesti uskottava”,²⁸³ *Iltalehden* nimettömänä esiintyvä arvostelija ilmoittaa. Tällaisten lausuntojen perusteella voi todeta, että mainokset eivät herättäneet näyttämöllepanon suhteen turhia odotuksia. Roland af Hällström muistelee kirjassaan *Filmi – aikamme kuva*, että Fairbanks ryhtyi ”’taiteellisiin’ suurtoihin”, joita varten ”hänen ympärilleen luotiin joukko suuria seikkailukertomuksia, joissa komeilla loistokohtauksilla oli menestykseen vähintään yhtä suuret ansiot kuin Dougilla itsellään”.²⁸⁴

Robin Hood alkaa otoksilla keskiaikaisen linnan raunioista. Kuvien kanssa vuorottelevat välitekstit, jotka käsittelevät runolliseen sävyyn menneen ja nykyisen välistä suhdetta. Pilvenhattarat lipuvat ensimmäisissä otoksissa raunioiden taustalla. Hitaasti liikkuvat pilvet kuvaavat ajan tasaista kulumista. Sitten nähdään asetelma, jossa pilvimassat liikkuvat kameran ja linnan välillä sumentaen maiseman. Utuisesta otoksesta siirrytään ristikuvalla kuvaan linnasta alkuperäisessä loistossaan. Siirtyä vie katsojat menneisyy-

²⁷⁷ United Artists’n mainos, *Helsingin Sanomat* 13.4.1924, 3.

²⁷⁸ ”Elävät Kuvat”, *Iltalehti* 15.4.1924, 3.

²⁷⁹ United Artists’in mainos, *Filmiaitta* 8 (1924), 160.

²⁸⁰ Jeffrey Vance 2008, 146.

²⁸¹ Ibid., 131.

²⁸² ”Robin Hood”, *Filmiaitta* 7 (1924), 138.

²⁸³ ”Elävät Kuvat”, *Iltalehti* 15.4.1924, 3. Katso ”Bionkävijä”, ”Robin Hood”, *Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1924, 5.

²⁸⁴ Roland af Hällström 1936, 118.

teen. Elokuvan alun rauniot ikään kuin muistuttavat, ettei aika ole vienyt mukanaan kaikkea menneestä, vaan jotain siitä on vielä jäljellä nykyisyydessä. Vaikkei linnasta ole jäljellä kuin rippeet, tarina, jonka elokuva kertoo, on säilynyt. Robin Hood on myyttinen hahmo, mutta elokuvan maailma vastaa monilta osin historiankirjoitusta. *Italehden* nimettömänä kirjoittava kriitikko, joka kehuu keskiajan kuvausta, toteaaakin, että "[f]ilmi on tavallaan historiallinen".²⁸⁵ Teos jatkuu väliteksillä, joka sijoittaa nähtävät tapahtumat keskiajan Englantiin. Sitten linnan massiivinen laskusilta laskeutuu. Sisältä saapuu iloista väkeä: palvelijoita, sotilaita, narri, lapsia ja itse kuningas Rikhard I Leijonamieli. Tähän asti linnan edustalla paikoillaan pysynyt kamera lähtee liikkeelle mukautuen Leijonamielen askeliin. Keskiaika ei vain aukea katsojan silmien edessä, vaan teos sananmukaisesti tempaa katsojat tapahtumiin. Väki ja kamera siirtyvät linnan vierelle turnajaispaikalle, josta *Filmiaitassa* julkaistiin kuva varustettuna tekstillä "[l]oistava turnajaiskohtaus".²⁸⁶ "Dollarmillionerna ha rullat, innan all denna storstilade uppsättning vunnits, innan tornerspelens glans fått till stång och Richard Lejonhjärta fått den kungliga miljön kring sin storhet",²⁸⁷ kertoo "Granskara" *Hufvudstadsbladetissa*.

Robin Hoodin avausjakson tarkastelu osoittaa, ettei linna ole vain attraktio tai tarinaan ja henkilöpsykologiaan kytkeytymätön ylellinen lavaste. Se päinvastaisesti edustaa keskiaikaa ja huokuu ajanhenkeä, mitä monet elokuva-arvostelijat pitivät tärkeänä. Tarinan edetessä linna saa yhä uusia merkityksiä. Alusta alkaen on selvää, että linna edustaa valtaa: linnan valtiasta on Englannin hallitsija. Kun Rikhard I Leijonamieli lähtee joukkoineen ristiretkelle, linnan anastaa Nottinghamin sheriffi, kiero juonittelija, joka saattaa englantilaiset epätoivoon. Valta siis joutuu väärin käsiin. Lisäksi Douglas Fairbanksin monet atleetiset temput sijoittuvat linnan portaisiin, saleihin ja muureille. Fairbanks liikkuu ketterästi hyödyntäen rakennuksen arkkitehtuuria. Toisin sanottuna linna on hyvin motivoitu, erottamaton ja monimerkityksinen osa elokuvan tarinaa ja attraktiota. Tästä johtuen elokuva-arvostelijat eivät syyttäneet *Robin Hoodia* turhan ulkoisen loiston tavoittelusta, kuten vanhempia yhdysvaltalaisia historiallisia elokuvia oli syytetty, vaikka kyseessä on yksi aikansa kalleimmista ja näyttämöllepanoltaan näytävimmistä elokuvista.

Kuten yllä on todettu, suurelokuvista keskusteltiin usein niissä esiintyvien tähtien parhaina teoksina. Douglas Fairbanks tunnettiin Suomessa Mary Pickfordin aviomiehenä ja toiminnallisten ajanviete-elokuvien sankarina. Kun *Robin Hoodin* ensi-ilta koitti, jotkut elokuva-arvostelijat korostivat Fairbanksin näyttönsä nimikkoroolin uudenlaisuutta. *Filmiaitan* nimettömänä pysyvä arvostelija on sitä mieltä, että teos edustaa tähden pyrkimystä korkeammalle taiteelliselle tasolle.²⁸⁸ *Robin Hoodiin* nähden aikaisemmat Fairbanks-elokuvat ovat "taiteellisessa suhteessa vähempiarvoisia".²⁸⁹ *Zorron merkki* (*The Mark of Zorro*, 1920) oli tähden ensimmäinen historiallinen seikkailuelokuva. *Filmiaitan* arvostelija väittää lakonisesti, että se oli "vain kokeilu suurempaa teosta varten".²⁹⁰ *Robin Hoodin* eteen Fairbanks työskenteli sellaisella pieteetillä, että lopputuloksena on arvostelijasta "harvinaisen

²⁸⁵ "Elävät Kuvat", *Italehti* 15.4.1924, 3.

²⁸⁶ "Robin Hood", *Filmiaitta* 8 (1924), 158.

²⁸⁷ "Granskara", "Biografprogrammen", *Hufvudstadsbladet* 15.4.1924, 6.

²⁸⁸ "Robin Hood", *Filmiaitta* 8 (1924), 158–159.

²⁸⁹ Ibid., 158.

²⁹⁰ Ibid., 158.

arvokas historiallinen filmi – siinä on enemmän elämää ja vähemmän teennäisyyttä kuin muissa”.²⁹¹ *Robin Hood* merkitsi Fairbanksille huomattavaa arvonnousua muidenkin elokuva-arvostelijoiden silmissä. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa mainoksessa teoksen korkeaa tasoa selitetään sillä, että ”filmauksessa johtavana sieluna [toimi] Douglas Fairbanks”, joka ”neuvoi [...] alinomaa näyttelijöitä ja avustajia. Se oli hänen filminsä ja siitä täytyi tulla hyvä filmi”.²⁹² Elokuvasta kirjoitettiin nimenomaisesti hänen elokuvanaan. Elokuvan ohjasi Allan Dwan, mutta monet mainokset antoivat ymmärtää, että tekijä olisi ollut nimenomaisesti Fairbanks.²⁹³ *Filmiaitassa* jopa väitetään, että *Robin Hoodin* ”on asettanut näyttämölle Douglas Fairbanks”.²⁹⁴ Kun elokuvan arvostelu julkaistiin lehdessä, Dwanin nimeä ei edes mainittu. *Robin Hoodista* siis keskusteltiin taide-elokuvana, jonka tekijä oli Fairbanks.

Kaksikymmentäluvun taitteessa Fairbanksista oli totuttu keskustelemaan atleettina, joka ei ole kummoinenkaan näyttelijänä. *Filmiaitan* nimetömänä kirjoittava toimittaja ajattelee juuri näin mainitessaan, että elokuvassa *Luota vaimoosi* (*Trust Your Wife*, 1921) esiintyvä ”David Winter [...] muistuttaa ulkonäöltään Douglas Fairbanksia, mutta näyttelee paremmin kuin tämä”.²⁹⁵ *Robin Hoodin* mainokset kuitenkin korostavat Fairbanksin näyttelijäntaitoja. Esimerkiksi *Suomen Kuvalehdessä* julkaistussa ilmoituksessa väitetään, että Fairbanks ja hänen rinnalla nähtävät Wallace Beery, Sam de Grasse ja Enid Bennet ”takaavat että näytteleminenkin on filmin ulkonaisen täydellisyys tasalla”.²⁹⁶ *Filmiaitan* anonymi kriitikko luonnehtii uutta roolia näin: ”Fairbanksin Robin Hood on samalla kertaa riuhtovan tulinen, miehekäs ja leikillinen. Näyttelijän luontainen notkeus ja huumorintaju on omiaan Robin Hoodin tapaista osaa varten. Kokonaisuutena on tämä henkilöluoma hyvin omintakeinen.”²⁹⁷ Fairbanksin elämänkerran kirjoittanut Jeffrey Vance on aivan toista mieltä. Hänestä tähden Robin Hood on aito-amerikkalainen Doug, vaikka hahmo on englantilainen.²⁹⁸ Toisin sanottuna Fairbanksin näyttelemisessä ei ollut tapahtunut mitään merkittävää muutosta, vaikka Suomessa annettiin niin ymmärtää. Amerikkalainen Doug oli suomalaisille tuttu jo Fairbanksin varhaisista elokuvista. Niistä kussakin tähden näyttelmä hahmo on alkuun vätys, mutta tarinan edetessä hänestä kehkeytyy reipas, hyväntuulinen ja suoraselkäinen mies. Fairbanksin Robin Hood on juuri sellainen luonne, jollaisiksi varhaisempien elokuvien kuhnurit kehittyvät: hän on amerikkalainen tee-se-itse-mies, optimistinen, reipas, itsevarma ja leikkimielinen. Kaikesta huolimatta hän on ujo naisten seurassa. Piirre kytkee Robin Hoodin Fairbanksin aiemmin näyttelmiin hahmoihin.

Elokuvan tärkeistä henkilöistä Robin Hood esitellään viimeisenä. Kun tarina alkaa, häntä ei vielä tunneta tällä salanimellä. Väliteksi kertoo, että Huntingdonin jaarli on kuninkaan suosikki turnajaisissa. Hahmo astuu reipain askelin teltassa täysissä turnajaisvarusteissa. Ketjupaita ja teräslevyt suojaavat hänen kehoaan ja hänen kasvonsa jäävät kypärän kasvossuojan peittoon. Hahmo seisauttaa paikoilleen, asettaa kädet vyötäisilleen ja katselee

²⁹¹ Ibid., 159.

²⁹² Kinopalatsin mainos, *Suomen Kuvalehti* 15 & 16 (1924), 498.

²⁹³ Katso Kino-Palatsin mainos, *Helsingin Sanomat* 13.4.1924, 2.

²⁹⁴ ”Robin Hood”, *Filmiaitta* 7 (1924), 138.

²⁹⁵ ”Luota vaimoosi”, *Filmiaitta* 9 (1924), 178.

²⁹⁶ United Artists’in mainos, *Suomen Kuvalehti* 15–16 (1924), 498.

²⁹⁷ ”Robin Hood”, *Filmiaitta* 8 (1924), 158–159.

²⁹⁸ Jeffrey Vance 2008, 142.

päättäväisesti ympärilleen. Asento on Fairbanksille niin ominainen, että tähden elokuvia nähneet tunnistavat näyttelijän jo ennen kuin kamera näyttää hänen kasvonsa. Asu, liikkeet ja poseeraus korostavat hahmon urheutta ja itsevarmuutta. Kohtauksessa on myös Fairbanksin elokuville ominaista huumoria. Jaarlin kasvoja alkaa kutittaa, päätellen siitä, että ravistelee päätään. Hahmo riisuu kypärän, koska kutina ei lakkaa. Tällöin laajasta puolikuvasta siirrytään leikkauksella puolikuvaan, joka korostaa paremmin tähden kasvoja. Jaarli peilaa itseään panssaroidusta ranteestaan ja korjailee hymyillen viiksiansa. Viikset, jotka Fairbanks kasvatti *Kolmen muskettisoturin* (*The Three Musketeers*, 1923) D'Artaganin roolia varten, ovat kutittaneet miestä. Vitsi tuskin meni tähden ihailijoilta ohi, sillä *Kolme muskettisoturia* tuli Suomessa ensi-iltaan jo lokakuun 22. päivä vuonna 1923.²⁹⁹ Kapeista viiksistä tuli Fairbanksin tuntomerkki, hän piti niitä mykkäkauden loppuun saakka. Tällaiset viivyttävät ja odotuksia herättävät tähtien esittelykohtaukset ovat ominaisia kaksikymmentäluvun Hollywood-elokuville.

Turnajaiskohtauksessa Fairbanks loistaa fyysisillä taidoillaan, joista hänet parhaiten tunnettiin. Huntingdonin jaarli onnistuu pudottamaan vastustajansa peitsellä, vaikka tämä on vasten sääntöjä kiinnittänyt itsensä satulaan. Fyysinen kyvykkyys eri muodoissaan on Fairbanksin tähtikuvan ydinainesta. Kun jaarli hakee voittamansa turnajaispalkinnon neiti Marionilta, mies ujostelee. Hahmo katselee hermostuneesti ympärilleen ja miltei kompastuu. Naisten pelko ainoana heikkoutena on Fairbanksin näyttelemille hahmoille lähes yhtä ominainen piirre kuin atleettisuus. *Robin Hoodissa* tähden näytteleminen ei poikkea aikaisemmasta. Samaa voi sanoa hahmon luonteenpiirteistä. *Italehden* nimettömänä esiintyvä kriitikko on samaa mieltä: ”Robin Hoodin osassa esiintyy Fairbanks itse hänelle ominaisella vauhdilla ja tarttuvan reippaana, ja elämäniloa herättävänä niinkuin aina. Paikoin melkein toivoisi enemmän hillintää ja vähemmän hyppimistä”.³⁰⁰ *Suomen Sosialidemokraattiin* elokuva-arvostelija ”Bionkävijä” kertoo roolista näin:

Douglas Fairbanks aina hymyilevänä, aina notkeana ja aina urhoollisena Robin Hoodina on erinomainen. Välistä hän kuitenkin eksyy sirkusmaiseen akrobatiaan huimaavine hyppyineen. Mutta sehän juuri onkin Fairbanksilaista taitoa, jota tuskin kukaan muu filminäyttelijä kuin jumaloitu Douglas kykenee suorittamaan.³⁰¹

”Kokonaisuutena on tämä henkilöluoma hyvin omintakeinen”,³⁰² *Filmiaitan* toimittaja siis väittää, vaikka rooli on Fairbanksille tyypillinen aina luonteenpiirteitä ja poseerauksia myöten. Ehkä roolin sijoittuminen näyttävään keski-aikamiljööseen ja yhdistyminen ritarillisiin arvoihin sai kriitikon ylistämään suoritusta. On mahdollista, että nämä seikat ohjasivat tulkitsemaan Fairbanksin suoritusta uudesta perspektiivistä. Tuskin pelkkä näyttämöllepano olisi tähän riittänyt, sillä yhdysvaltalaisen historiallisten elokuvien näyttävyyttä oli kehuttu aikaisemminkin, mutta samalla elokuvia oli kritisoitu psykologisen syvyyden puutteesta. *Robin Hoodin* arvomaailma voi hyvinkin olla tekijä, joka selittää Fairbanksin arvonnousua. *Filmiaitan* arvostelija erittelee, että tähti ”on kiitettävällä tavalla saanut esiin olennaisimman puolen näytel-

²⁹⁹ *Elonet*-tietokanta.

³⁰⁰ ”Elävät Kuvat”, *Italehti* 15.4.1924, 3.

³⁰¹ ”Bionkävijä”, ”Robin Hood”, *Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1924, 5.

³⁰² ”Robin Hood.”, *Filmiaitta* 8 (1924), 158–159.

mää: muinaisajan ritarielämän avuliaisuuden, rohkeuden ja jalomielisyyden”.³⁰³ Eivätkö nämä ole juuri sellaisia arvoja, joita elokuvalehtien toimittajat kehuivat historiallisten elokuvien tarjoavan? Kun Rikhard I Leijonamieli lähtee pyhälle maalle, hänen sijaishallitsijansa alkaa polkea Englannin lakeja oman etunsa tähden. Tästä kuullessaan kuninkaan mukaan lähtenyt Huntingdonin jaarli palaa Englantiin, jossa hän omaksuu lainsuojattoman identiteetin. Robin Hoodina hän kerää ympärilleen urhean joukon, jonka avulla hän puolustaa lakeja ja oikeudenmukaisuutta. Kriitikko korostaa avuliaisuutta, rohkeutta ja jalomielisyyttä, vaikka hahmo on kiistatta kapinallinen, joka toimii oman päänsä mukaan ja varastaa rikkailta antaakseen köyhille. Tässä mielessä teos olisi voinut herättää huolestuneisuutta sisällissodan jälkeisessä Suomessa. *Filmiäitan* toimittaja ei kuitenkaan ohjaa kirjoituksellaan ajattelemaan, että Robin Hood ottaa lain omiin käsiinsä, vaan keskittyy siihen, että hahmo puolustaa maan ”oikeita” lakeja. Kapinallisen hahmon saattoi siis tulkita olevan rehti esivaltaa kunnioittava mies.

Robin Hoodin tarkastelu osoittaa, että Suomeen tuotiin Hollywoodista elokuvia, joita pidettiin paljon parempina kuin niitä, joita maassa oli esitetty aiemmin. Teos on *Iltalehden* nimettömänä kirjoittavasta elokuva-arvostelijasta ”reippaassa, uskalletussa romantiikassaan vertausta vailla”.³⁰⁴ Katsojatkin ottivat elokuvan omakseen, päätellen siitä, että kriitikon mukaan ”yleisö, varsinkin nuorin osa siitä, antautui” elokuvateatteri Kalevassa ”filmin lumoihin innostuksella, jokamoinen on täällä ennenkuulumatonta, kehoitus-huudot, riemunhäräkät ja välittömät käsien taputukset saivat uskomaan, että istui jossakin etelämaisen kuumaverisen yleisön keskuudessa”.³⁰⁵ *Robin Hoodin* ja muiden historiallisten suurelokvien vastaanoton tarkastelun perusteella voi todeta, että kaksikymmentäluvun puolivälissä Hollywood edusti monesta suomalaisesta kaikkein parasta elokuvaa. Käsityksen syntyyn vaikuttivat niin uudet maahantuodut elokuvat kuin niiden ympärille rakentunut suotuista julkisuus sekä se, etteivät eurooppalaiset elokuvateollisuudet juuri-kaan tuottaneet vastaavan kokoluokan elokuvia.

Käärmeitä paratiisissa eli suurelokvat ja sensuuri

Hollywoodin historiallisia suurelokvia arvostettiin ja katsottiin ahkeraan, mutta harva tiesi, että Valtion filmitarkastamo oli poistanut monesta katkelmia ja jopa kokonaisia kohtauksia. Moneen elokuvaan nimittäin sisältyi kuvastoa, joita sensuroijat eivät pitäneet suomalaisille katsojille sopivina. Esimerkiksi *Notre Damen kellonsoittajan* tarkastuspäätöksessä on merkintä, että teosta tulee lyhentää 36 metriä ennen julkista esittämistä.³⁰⁶ Tarkastuspäätöksestä ilmenee, että poistovaatimukset kohdistettiin osiin neljä ja kahdeksan, muttei se, mitä elokuvasta tarkalleen piti poistaa. Valtion filmitarkastamon elokuvapolitiittisen linjan perusteella leikkausvaatimusten voi olettaa kohdistuneen elokuvan väkivaltakohtauksiin. Teoksessa epämuodostunutta kellonsoittajaa esimerkiksi ruoskitaan raa’asti. Vaikka väkivalta oli historiallisissa elokuvissa hyväksyttävämpää kuin vaikka rikoselokuvissa, tällainen

³⁰³ Ibid., 158.

³⁰⁴ ”Elävät Kuvat”, *Iltalehti* 15.4.1924, 3.

³⁰⁵ Ibid.

³⁰⁶ Päätösasiakirja 12998, 22.1.1925. Fc:28 Päätösasiakirjat 1924–1925. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

avuttoman ja viattoman henkilöhahmon ruoskiminen oli ilmeisesti liikaa. Samankaltaisia räikkäyskohtauksia poistettiin monista rikoselokuvista. Vaikka *Notre Damen kellonsoittajaan* vaadittiin leikkauksia, teoksen taiteellinen arvo ei jäänyt elokuvatarkastajilta huomaamatta: se hyväksyttiin tiede- ja taide-elokuvien veroluokkaan, mutta kiellettiin alle 16-vuotiailta lapsilta. Kenties Valtion filmitarkastamon edustajat kokivat viimeistelevänsä erinomaisen elokuvan, jossa oli muutama amerikkalainen ylilyönti.

Valtion filmitarkastamon ankarimmat toimet eivät kohdistuneet vain väkivallan ja seksuaalisuuden representaatioihin. Elokuvan *Kymmenet käskyt* tarkastuspäätöksessä lukee: ”leikataan 7 osasta koko Vapahtajakohtaus”.³⁰⁷ Kohtauksessa elokuvan miespäähenkilö lukee syntiselle naiselle Raamatun kertomuksen, jossa Jeesus parantaa spitaalisen. Rakastava ja lämminhenkinen tarina vertautuu elokuvan alkuun, jossa päähenkilön äiti on lukenut perheelleen Jumalasta, joka rankaisee synnissä eläneitä juutalaisia. Molemmissa kohtauksissa siirrytään leikkauksen keinoin Raamattua lukevasta henkilöstä Raamatun kertomuksen tapahtumiin. Kohtauksessa, jonka Valtion filmitarkastamo määräsi poistettavaksi, spitaalinen nainen polvistuu Kristuksen eteen, kutsuu tätä herrakseen ja pyytää parantamaan itsensä. Jeesus parantaa naisen. Kristus välittää spitaalisesta samalla tavalla kuin elokuvan miespäähenkilö naisesta, jolle hän lukee kyseisen kertomuksen. Kyseessä on elokuvan kannalta tärkeä kohtaus, sillä se osoittaa, että syntiä tehnyt voi pelastua Jumalan armosta. Kohtauksen kuvastossa ei ole seksiä tai väkivaltaa, mikä voisi selittää poistovaatimusta.

Kymmenet käskyt ei ollut mikään poikkeustapaus, vaan elokuvista poistettiin systemaattisesti uskonnollista aineistoa. Valtion filmitarkastamo tarttui esimerkiksi elokuvan *Intohimojen mies* (*The Wife of the Centaur*, 1924) väliteksteihin. Niistä piti poistaa lause ”Jumala auttakoon minua” ja sanat ”Korkeammalle kuin Jumalaa”.³⁰⁸ Poistoja yhdistävä tekijä on selvästi nimi Jumala. Ehkä välitekstejä sensuroitiin, koska niiden saattoi ajatella rikkovan toista käskyä, joka kieltää turhaan lausumasta Jumalan nimeä. Elokuvasta *Terhakka Mary* (*Tess of the Storm Country*, 1922) poistettiin sanat ”Isän, Pojan ja P. Hengen mukaan”.³⁰⁹ Kohtauksessa nuori tyttö kastaa kuolemaisilaan olevan orpolapsen, koska pappi ei suostu suorittamaan pyhää toimitusta. Tällaista kirkollisten toimitusten omiin käsiin ottamista ei ehkä katsottu hyvällä, mutta ongelman ydin oli nimenomaisesti välitektissä, koska itse kastamiskohtaus sai jäädä ennalleen. Ehkä tämäkin välitekti siis rikkoi toista käskyä.

Elokuvassa *Kymmenet käskyt* ongelma ei kuitenkaan ollut tekstiplansissa, vaan kuvastossa, sillä tarkastuspäätökseen on merkitty, että ”teksti jätetään”.³¹⁰ Kohtauksessa Jeesus on kuvattu takaviistosta, eikä kamera näytä hänen kasvojaan. Kristuksen liikkeet ovat rauhallisia ja hillittyjä. Spitaalisen parantaminen tapahtuu tämän käsiä koskettamalla. Kyseessä on ajan Hollywood-elokuville ominainen maltillinen Jeesus-representatio. Kaksikymmen-

³⁰⁷ Päätösasiakirja 13327, 25.9.1925. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁰⁸ Päätösasiakirja 13580, 12.2.1926. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁰⁹ Päätösasiakirja 13815, 25.8.1926. Fc:30 Päätösasiakirjat 1926–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³¹⁰ Päätösasiakirja 13327, 25.9.1925. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

täluvun Suomessa elokuva oli profaani medium, jolla oli arveluttava maine. Näyttää siltä, etteivät tarkastajat pitäneet pyhien asioiden elokuvallista käsittelyä sopivana. Venäjällä ennen vallankumousta uskonnollisten aiheiden esittäminen elokuvissa oli yksiselitteisesti kielletty ortodoksisen kirkon toimesta.³¹¹ On vaikea sanoa, millainen kytkös Suomen ja tsaarinajan Venäjän sensuuripolitiikan välillä on, mutta täällä elokuvatarkastajat olivat vielä kaksikymmentäluvun puolivälissä ”periaatteessa sitä mieltä, ettei Kristusta saisi esittää filmissä”.³¹² Välikteistä koskevat leikkausvaatimukset kuitenkin osoittavat, että periaate oli paljon Kristuksen esittämistä laajempi. Selvästi uskonnollista aineistoa – Jumalaa, Jeesusta ja Pyhää Henkeä – ei tullut käsitellä elokuvan keinoin. Tällaisten representaatioiden suhteen sensuuri oli Suomessa erittäin tiukkaa ison osan kaksikymmentälukua. *Filmiaitassa* esimerkiksi kerrotaan, että elokuvassa *Ben-Hur* ”katsoja saattoi tuntea Vapahtajan läsnäolon näkemättä häntä itseään muuta kuin kerran ristiä kantamassa”, mutta ”sitäkin kohtaa täytyi tuntuvasti lyhentää”.³¹³ *Iltalehden* nimettömänä kirjoittava kriitikko kertoo *Kuninkaiden kuninkaan* (*The King of Kings*, 1927) arvostelussa, että ”Kristuksen kärsimysten historia on aina aikaisemmin elokuvissa esitetty siten, että häntä ei näy, hänen läsnäolonsa ainoastaan aavistetaan”.³¹⁴ Koska hän mainitsee, ettei Jeesuksen osan elokuvassa näytteleillä H. B. Warnerilla ole edeltäjiä, ei Suomessa selvästi oltu tietoisia, ettei Kristuksen pois jättäminen elokuvista ollut elokuvantekijöiden, vaan Valtion filmitarkastamon päätös. Ennen *Kuninkaiden kuninkaan* ensi-iltaa vuonna 1928 elokuvasensoreiden kovimmat otteet kohdistuivat seksin, väkivallan ja rikoskuvaston ohella aivan yhtä lailla uskonnolliseen aineistoon ja aivan erityisesti Jeesuksen elokuvallisiin representaatioihin.

Suurelokuvien myötä Hollywoodista tuli elokuvamaailman itsestään selvä edelläkävijä. Teoksiin kohdistetut leikkausvaatimukset kuitenkin osoittavat, ettei elokuva ollut lisääntyvästä arvostuksesta huolimatta likimainkaan tasavertainen muiden taidemuotojen kanssa. Se, mikä oli hyväksyttävää kaunokirjallisuudessa, ei välttämättä ollut sitä elokuvassa. Tämä näkyy siinä, että adaptaatioista määrättiin poistettavaksi kohtauksia. Vastaavasti *Raamatun* kertomuksia sai esittää maalaustaiteen keinoin, mutta niiden elokuvallinen esittäminen oli kielletty. Tällaiset seikat osoittavat, että mediumin huono maine ja vähäinen arvostus asettivat rajat Hollywood-elokuvien arvonnousulle.

CHARLES CHAPLININ PERILLISET

Yhdysvaltalaisen slapstick-komedioiden maine ei kohonnut samaa vauhtia kuin Charles Chaplinin arvostus. Genreen suhtauduttiin pitkään toisarvoisena viihteenä. Käsitys, että ”[k]aikissa amerikkalaisissa ’komedioissa’ (tarkoitamme kaksiosaisia farsseja) on tapana rikkoa ja hävittää niin paljon kuin mahdollista”³¹⁵ eli vahvassa. Chaplinin ajateltiin yltäneen liki mahdollittomaan: hän oli osoittanut, kuinka joutavan genren konventiot voi muuntaa taiteelli-

³¹¹ Juri Tsivian 1992, 74–75.

³¹² ”Kasper”, ”Filmisensoria haastateltu.”, *Filmiaitta* 3 (1928), 4.

³¹³ ”Maan merkillisin filminäyttämö”, *Filmiaitta* 6 (1927), 100.

³¹⁴ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 28.4.1928, 4.

³¹⁵ ”Mitä naurupillerit maksavat?”, *Filmiaitta* 5 (1928), 14.

sen ilmaisun keinoiksi. Chaplinia, josta oli alkuun keskusteltu mitättömänä koomikkona, pidettiin kaksikymmentäluvun puolivälissä yhtenä kaikkein merkittävimmistä elokuvataiteilijoista. Tämän asiantilan puolesta todistaa *Kultakuumeeseen* (*The Gold Rush*, 1925) liittyvä lehtijuttu, joka julkaistiin *Filmiaitassa* elokuvan ensi-illan aikoihin:

Chaplinin filmit tekee niin suosituiksi varmaankin lähinnä se, että hän on ainoa, joka aivan ominpäin valmistaa filminsä. Hän kirjoittaa itse käsikirjoituksen – joskus työskentelee hän ilman käsikirjoitustakin – hän ohjaa näytelmän kaikkia yksityiskohtia myöten ja esiintyy sitäpaitsi itsekin siinä. Tästä johtuu, että hänen filminsä tuntuvat niin yhtenäisiltä ja persoonallisilta. Chaplin aavistaa luultavasti paremmin kuin kukaan muu filmin mahdollisuudet ja osaa erottaa sen muista taidelajeista. Hän luo todellisia *filmejä*, jotka eivät ole mukaelmia kirjallisuuden merkkiteoksista, vaan itsenäisiä taideluomia. [...] Chaplin on sanonut, että on parempi luoda yksi ehdottomasti hyvä filmi vaikkapa vain joka viides vuosi kuin viisi vähemmän arvokasta filmiä joka vuosi. Sitä todistaa tämäkin filmiteos.”³¹⁶

Tämän suuntaisten näkemysten yleisyyden huomioon ottaen on perusteltua väittää, että käsitys Chaplinista lahjakkaana ja omaperäisenä taiteilijana oli vakiintunut elokuvasta kiinnostuneiden keskuudessa. Häntä keuhuttiin nyt siitä, mistä ruotsalaista AB Svensk Filmindustri -yhtiötä oli keuhuttu kaksikymmentäluvun taitteessa, nimittäin laatuelokuviin keskittymisestä. *Maa-ilmassa* julkaistiin kirjailija Selma Anttilan laatima lehtijuttu, jossa hän kertoo, että *Kultakuumetta* Chaplin ”on sommitellut monen vuoden aikana. Hienonhienot yksityiskohdat, joita hullunkuriset kohtaukset siellä täällä keskeyttävät, tarjoavat nautintoa jokaiselle, jolla on vähänkin huumorintajua”.³¹⁷ Tekstin pohjalta voi tulkita, että kulttuuripiiritkin olivat kääntymässä Chaplinin puolelle. Tähän se ainakin rohkaisi. Tuskin monikaan kaksikymmentäluvun puolivälin elokuvakirjoittelua lukeva välttyi tällaisilta Chaplinia kehuilta lehtijutuilta. Chaplinin puolesta puhuivat myös ulkomaiset taiteilijat, joiden haastatteluja Suomessa toisinaan julkaistiin. Esimerkiksi Victor Sjöström ilmoitti pitävänsä elokuvaa *Nainen Pariisista* (*A Woman of Paris*, 1923) parhaana näkemistään yhdysvaltalaisista elokuvista, koska se ilmentää persoonallista taiteellisuutta.³¹⁸ Elokuva on melodraama, eikä slapstick-komedia, mutta lausunto oli joka tapauksessa omiaan vahvistamaan käsitystä, että Chaplin on merkittävä taiteilija.

Chaplin sai kosolti positiivista julkisuutta, mutta muiden koomikoiden elokuvista keskusteltiin vähemmän innostuneeseen sävyyn, sikäli kun niistä edes keskusteltiin. Maahan tuotiin kaiken aikaa sekä uusia että vanhoja yksi- ja kolmekelaisia slapstick-komedioita. Useimmat niistä päätyivät elokuvaohjelmistojen täytteiksi eli kokoillan elokuvien yhteydessä esitettäväksi pilapaloiksi, eikä niiden ollut tarkoituskaan pärjätä omillaan. Elokuvalehtien noudattamaan politiikkaan ei kuulunut huomion antaminen tällaisille ajanviete-elokuville, eikä niitä näytettävästi noteerattu muissakaan julkaisuisissa. Silti tilanne alkoi muuttua kaksikymmentäluvun puolivälissä. Tuolloin moni yhdysvaltalainen koomikko oli seurannut Chaplinin näyttämää esi-

³¹⁶ ”Kultakuume”, *Filmiaitta* 12 (1925), 226.

³¹⁷ Selma Anttila, ”Filmitateereista”, *Maa-ilmassa* (1925), 330.

³¹⁸ ”Victor Sjöströmin ensimmäinen amerikkalainen filmi valmistunut”, *Filmiaitta* 5 (1924), 93.

merkkiä ja siirtynyt lyhyistä elokuvista kokoillan elokuvien pariin. Vuonna 1924 näitä muiden koomikoiden pitkiä slapstick-komedioita alettiin esittää Suomessa.

Harold Lloydin hyväntuulinen nuorukaiset

Suomessa Charles Chaplinin innoittamista koomikoista saivat eniten huomiota Harold Lloyd ja Buster Keaton, jotka kuuluivat slapstick-koomikoiden suuriin nimiin myös Yhdysvalloissa. Suomessa Lloydin ja Keatonin arvostus oli alkuun vähäistä. *Filmiaitan* sivuilla näet toisteltiin, että Chaplin oli luonut jotakin uutta elokuvakomiikan saralla, mutta muut vain jäljittelivät hänen töitään. Jäljittelijöiden joukossa oli paljon suoranaisia imitaattoreita.³¹⁹ Yksi heistä oli Lloyd, jonka ensimmäinen hahmo oli nimeltään Willie Work, joka säilyneiden kuvien perusteella muistutti suuresti Chaplinin kulkuria. Lloyd ei juuri arvostanut vuonna 1915 luomaansa hahmoa, mutta Yhdysvalloissa elokuvien esittäjät halusivat ohjelmistoihinsa juuri sellaista slapstick-komedialla, joista Chaplin oli tullut tunnetuksi.³²⁰ Koomikoita suorastaan rohkaistiin Chaplinin imitointiin. Lloydin seuraava hahmo syntyi vuoden 1915 loppupuolella. Myös Lonesome Luke muistuttaa Chaplinin kulkuria.³²¹ Lonesome Luke oli Yhdysvalloissa suosittu hahmo ja elokuvat myivät hyvin, mutta Lloyd päätti hylätä Luken, sillä hänen edeltävän hahmonsa tavoin se edusti tavanomaista anarkistista slapstick-komedialla. Lloyd päätyi ajattelemaan, että hausken asioita tapahtuu tavallisille ihmisille kuin eksentrisille koomikkohahmoille, ja hän myös halusi todistaa tämän. Lloydista hyvät koomikot eivät tarvinneet vääränkokoisia vaatteita ja irvokasta maskeerausta, mistä yhdysvaltalaisia koomikoita oli Suomessakin paheksuttu, sillä myös tavallinen yliopistonuorukainenkin saattoi olla hauska.³²² Vuonna 1917 Lloyd loi hahmon, hyväntuulisen nuorukaisen, jolla on sarvisankaiset silmälasit.³²³

Lloydin sarvisankaiset silmälasit ovat vastaava tavaramerkki kuin Chaplinin kulkuriasu. Siinä missä Chaplinin asuun kuuluvat knalli, viikset, pieni takki, suuret housut ja kengät sekä kävelykeppi, Lloydin uuden hahmon ainoa silmiinpistävä ulkoinen piirre ovat isot silmälasit. Suomessa näitä silmälasia korostettiin useissa elokuvamainoksissa.³²⁴ Myös elokuva-arvostelijat pitivät niitä Lloydin tunnusmerkkinä, hän on ”komikern med de stora glasögonen”.³²⁵ Annette D’Agostino Lloyd kertoo Lloydin käyttäneen sarvisankaisia silmälasia, jotka olivat linssittömät, jotta studioiden valot eivät heijastuisi niistä. Koska Lloyd ei näkönsä vuoksi tarvinnut silmälasia, ei lasien merkitys ollut siinä, että ne olisivat auttaneet häntä näkemään, vaan päinvastaisesti siinä, että ihmiset näkisivät Lloydin. Silmälasit tekivät nuorukaisesta persoonallisuuden, johon oli helppo kiinnittää huomiota. Muilta ulkoisilta piirteiltään Lloydin hahmot ovat jokamiehiä. Kaksikymmentäluvulla Lloyd oli ainoa Hollywood-tähti, joka käytti silmälasia tähtikuvansa osana. Useim-

³¹⁹ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 6–7 (1925), 140; ”Charlie Chaplin ja hänen jäljittelijänsä Charlie Uplin”, *Helsingin Sanomat* 1.3.1924, 12.

³²⁰ Annette D’Agostino Lloyd 2009, 65, 71.

³²¹ *Ibid.*, 75–76.

³²² *Ibid.*, 13, 83–84.

³²³ *Ibid.*, 13.

³²⁴ Katso Punaisen Myllyn mainos, *Filmiaitta* 12 (1924), takakansi.

³²⁵ ”Veckans filmer”, *Svenska Pressen* 6.5.1924, 4.

pien tähtien kasvot ovat elokuvissa päinvastaisesti mahdollisimman paljaat ja hyvin esillä. Lloydin valitsemat silmälasit olivat malliltaan uudenlaiset ja Yhdysvalloissa suosittuja lähinnä nuorison keskuudessa, mistä johtuen ne korostivat hahmon nuorekkuutta.³²⁶ Richard Corson on päättellyt, että miehellä silmälasit olivat aina kuusikymmentäluvulle saakka heikkouden ja feminiinisyiden merkki.³²⁷ Janne Mäkelä lisää, että pyöreäsankaiset silmälasit on lisäksi assosioitu kirjallisiin intresseihin ja ajattelemiseen.³²⁸ Monet Hollywood-elokuvat vahvistivat käsitystä, että silmälasia käyttivät passiiviset miehistelijät.³²⁹ Tässä mielessä Lloydin sarvisankaiset silmälasit korostivat koomikon monille hurjille akrobaattisille suorituksille vastakkaisia arvoja. Toisin sanoen monet hänen elokuvistaan käänsivät silmälasieihin liittyneitä stereotypioita pääläelleen, mistä syntyi yllättävää ja iskevää komediaa.

Lloydin pyrkimyksenä oli tehdä elokuvia, joiden päätyttyä yleisöt eivät muistaisi vain hauskoja piloja ja temppuja, vaan myös päähenkilön.³³⁰ Lloydin näyttelemät hahmot ovat tavanomaisia ihmisiä erilaisine piirteineen, eivätkä groteskeja tyyppejä, kuten Keystone Film Companyn elokuvien hahmot.³³¹ ”Hän on älykäs ja pirteä ja hänen näytelmänsä eivät ole pelkkää järjetöntä farssia”,³³² *Iltalehden* nimettä esiintyvä kriitikko luonnehtii. Lloydin silmälasipäinen nuorukainen on kussakin elokuvassa vähän erilainen, mutta aina sisäisesti vahva ja päättäväinen. Toisin kuin Chaplinin kulkuri, Lloydin hahmo haluaa kuulua yhteisöön ja olla sen arvostettu jäsen.³³³ Nuorukaisessa on ominaisuuksia, joita katsojien on helppo tunnistaa itsestään ja tuntemistaan ihmisistä. Tässä mielessä Lloyd kehitti Chaplinin tavoin slapstick-komediaa klassisen Hollywood-kerronnan suuntaan.³³⁴ Yhdysvalloissa radiakaaleimmat katsoivat tätä huonolla, koska Lloydin elokuvista puuttuu se groteski anarkismi, mikä oli ihastuttanut monia katsojia Keystoneen tuotteissa.³³⁵

Kaksikymmentäluvun puolivälissä kotimaisten aikakauslehtien sivuilla havahduttiin siihen, että Lloydin komediat olivat hauskoja ja omaperäisiä, eivätkä mitään Chaplinin jäljittelyä. *Filmiain* nimettömänä esiintyvän toimittajan mukaan Chaplinin jäljittelijöistä ”vain harvat ovat kyenneet luomaan jotain kunnollista. Täydellisesti ovat vain ne onnistuneet, jotka ovat olleet kyllin rohkeita luodakseen jäljittelyn pohjalle vähitellen jotain uutta ja täysin omintakeista”.³³⁶ Hän ilmeisesti viittaa tällä koomikoiden hahmoihin ja heidän pilojensa mielikuvituksellisuuteen. Chaplin oli selvästi vertailukohata, josta uusien koomikoiden oli erottauduttava. ”Sanoimme *ne*, oikeastaan vain *se* riittäisi. Tarkoittamamme henkilö on Harold Lloyd”,³³⁷ kirjoittaja kiteyttää. Keatonia ei mainita tässä vuonna 1924 julkaistussa lehtijutussa, kos-

³²⁶ Annette D’Agostino Lloyd 2009, 83–108.

³²⁷ Teoksessa Janne Mäkelä 2004, 113.

³²⁸ Janne Mäkelä 2004, 119.

³²⁹ Lois Weberin elokuvassa *The Blot* (1921) tällainen on sanomalehteä lukeva pyöreäsankaisia silmälasia käyttävä perheenisä, jota nuorison juhliminen häiritsee.

³³⁰ Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins 1995, 63.

³³¹ Douglas Riblet 1995, 175–176.

³³² ”Viikon ohjelmistosta”, *Iltalehti* 14.10.1924, 4.

³³³ Kristine Brunovska Karnick & Henry Jenkins 1995, 78.

³³⁴ *Ibid.*, 63–64.

³³⁵ Lea Jacobs 2008, 13.

³³⁶ ”Harold Lloyd lyö entiset saavutuksensa”, *Filmiain* 7 (1924), 133.

³³⁷ *Ibid.*

ka hän oli Suomessa vielä tuolloin jotakuinkin huonosti tunnettu.³³⁸ Chaplin tunnettiin melankolisesta kulkurihahmosta, mitä vasten Lloydin silmälasipäinen hahmo on ilomielinen: ”hänen rauhallinen, mutta nopea suhtautumisensa tapahtumiin tekevät hänen leikkillisyytensä välittömäksi ja luonnolliseksi”, vaikka jotkut ovat nähneet Lloydissa vain ”rohkean voimistelijan ja sensatsioonimestarin”.³³⁹ Chaplinia ja Lloydia yhdisti se, että molemmat tekivät kokoillan elokuvia, joiden komediallisuus pysyy hyvän maun rajojen sisällä. Perinteisempi anarkistinen slapstick-komedia eli lyhytelokuvien vaihtoehtoisessa todellisuudessa.³⁴⁰ Peter Kramer on sitä mieltä, että Chaplinin ja Lloydin kokoillan elokuvia leimaavia yhteisiä piirteitä ovat hienostuneisuus, runollisuus, kauneus, ylevyys, tunteellisuus, pidättyväisyys, tarkoin suunniteltu tempu- ja juonirakenne sekä täyspainoiset henkilöhahmot.³⁴¹ Tällaiset piirteet olivat omiaan laventamaan slapstick-komedioiden katsojapohjaa Suomessa, jossa anarkistisia komedioita oli ylenkatsottu ja paheksuttu.

Lehtikirjoitusten ja mainoslauseiden perusteella Chaplinin slapstick-komediat olivat Suomessa erittäin suosittuja, mutta maassa oli kysyntää muidenkin koomikoiden elokuville. Yksi syy tälle oli se, että uusia Chaplin-elokuvia maahantuotiin yhä harvemmin, koska taiteilija käytti aina vain pidempiä aikoja niiden valmistamiseen. Chaplinin elokuvat olivat osoittaneet levittäjille ja esittäjille, ettei lyhytelokuva ole slapstick-komedian ainoa muoto, vaan kokoillan slapstick-elokuvat voivat olla sekä suosittuja että arvostettuja. Menestyksiksi osoittautuivat myös Lloydin kokoillan elokuvat, joista ensimmäinen, *Meripojan elämä* (*A Sailor-Made Man*) valmistui vuonna 1921. Suomessa elokuva tuli ensi-iltaa helmikuussa vuonna 1924.³⁴² *Filmiaitassa* julkaistiin lehtijuttu, jossa anonyymi toimittaja toteaa, että ”Lloyd on perinyt Chaplinin kansansuosion, näemme hänet yhä useammin ja opimme yhä enemmän pitämään hänestä”.³⁴³ Useammin näkeminen ja pitämään opiminen viittaavat Lloyd-elokuvien vilkkaaseen maahantuontitahtiin. Chaplinin rauhoittaessa työtahtiaan, Lloyd valmisti elokuvan toisensa jälkeen. Richard Koszarski väittääkin, että Lloyd oli ainakin Yhdysvalloissa koko kaksikymmentäluvun suosituin koomikko, johtuen paljon hänen työtahdistaan: elokuvateattereihin ilmaantui vuosittain vähintään yksi uusi Lloydin kokoillan elokuva.³⁴⁴ Suomessakin hänen suosionsa kasvoi korkealle. *Iltalehden* nimettömänä kirjoittava arvostelija nimittäin kertoo, että elokuvassa *Arka ja kaino* (*Girl Shy*, 1924) Lloyd esiintyy ”kaikkine niine avuineen, jotka ovat tehneet hänestä ainakin meillä suuremman yleisön suosikin kuin konsanaan Chaplinin”.³⁴⁵

Harold Lloydin elokuvien tunnettuutta ja suosiota lisäsivät uudenlaiset markkinointikeinot. Elokuvaa *Turvallisuus viimeiseksi* (*Safety Last*, 1923), joka on Lloydin ehkä tunnetuin teos, esitettiin Suomen elokuvateattereissa elokuvana, jolla ei ole nimeä.³⁴⁶ Kun teos tuli Suomessa ensi-iltaan huhtikuun

³³⁸ Keatonin ja Roscoe Arbucklen tähdittämiä lyhytelokuvia oli kuitenkin esitetty runsain mitoin kaksikymmentäluvun taiteessa, mutta tuolloin huomiota kiinnitettiin lähes yksinomaan Arbuckleen.

³³⁹ ”Harold Lloyd lyö entiset saavutuksensa”, *Filmiaitta* 7 (1924), 133.

³⁴⁰ Frank Krutnik 1995, 19.

³⁴¹ Peter Kramer 1995, 199.

³⁴² *Elonet*-tietokanta.

³⁴³ ”Uusi nimetön Harold Lloyd –filmi, jonka yleisö saa itse ristiä”, *Filmiaitta* 9 (1924), 180–181.

³⁴⁴ Richard Koszarski 1994, 304.

³⁴⁵ ”Viikon ohjelmistosta”, *Iltalehti* 14.10.1924, 4.

³⁴⁶ Suomen Biografi Oy:n mainos, *Suomen Kuvalehti* 17 (1924), 538.

30. päivä vuonna 1924,³⁴⁷ katsojat saivat nimetä sen miten taisivat.³⁴⁸ Kyseessä ei ollut elokuvan mukana maahantuotu mainoskampanja, vaan pikemminkin olosuhteiden pakosta syntynyt idea:

Tämä mielettömän vallaton ja hermojakutettava filmifarssi, joka on ehdottomasti vertaistaan vailla, sai Ruotsissa alkunsa nimen, ”UPP GENON LUFTEN” (”HALKI ILMOJEN”), mutta koska toinen tšekiläinen filmiliike aikaisemmin on tätä nimeä käyttänyt erän verrattain mitättömän Harold Lloyd-komedian nimenä, on Suomen Biografi O.Y. päättänyt antaa yleisön itse antaa nimen tälle filmille ja kutsutaan arvoisaa biografiyleisöä täten ottamaan osaa nimikilpailuun.³⁴⁹

Poikkeuksellinen kilpailu herätti paljon keskustelua. Kino-Palatsi julkaisi *Helsingin Sanomissa* mainoksen, jossa koko kaupungin kerrottiin puhuvan elokuvasta ja siihen liittyvästä nimikilpailusta, jossa oli tarjolla 58 palkintoa, joista suurin oli 1 000 markkaa rahaa.³⁵⁰ Elokuva, joka sittemmin on tullut tunnetuksi nimellä *Turvallisuus viimeiseksi*, näyttää olleen suurmenestys. *Iltalehden* elokuvatoimittaja kertoo, että ”uuden, nimettömän huvinäytelmän esitykset [ovat] muodostuneet myrskyisiksi menestyksiksi ja on niissä aito-amerikkalaisella kekseliäisyydellä teatterien johto houkutellettu yleisönkin hulluttelemaan Lloyd-silmälasien ja vauhdikkaan musiikin kannustamana”.³⁵¹ Toimittaja ei kerro, mitä hän tarkoittaa Lloyd-silmälaseilla hulluttelemisella, mutta *Suomen Sosialidemokraatissa* julkaistu elokuva-arvostelu valaisee asiaa: ”lipun ostaessa saadut Harold Lloyd-silmälasit, joiden lävitse yleisö filmiä katselee, antavat katsojalle täydellisen Lloyd-filmi tunnun.”³⁵² Elokuvan nimeämiskilpailu ei siis ollut ainoa mainoskikka, jolla katsojia houkuteltiin, vaan lipun ostaneille jaettiin Lloyd-silmälasit. *Filmiaitan* pakinoitsija ”Sancho Pancha” kertoo, että yleisössä moni katsoja ”suorastaan ulvoi ihas-tuksesta”.³⁵³

Lehtikirjoituksissa Lloyd-komedioiden ominaispiirteiksi mainitaan kerta toisensa jälkeen niiden päähenkilön uhkarohkeus, vaikka vain muutamat Lloydin elokuvat ovat niin sanottuja ”jännityskomedioita” (*thrill comedies*).³⁵⁴ Nämä elokuvat tekivät katsojiin kaikkein syvimmän vaikutuksen. Jännityskomedioissa silmälasipäinen nuorukainen päätyy mitä päätähuimaavimpiin tilanteisiin. Hahmolla on aina hyvä keskittymiskyky ja hän on päättäväinen, ja vaikka tilanne näyttäisi kuinka toivottomalta, nuorukainen jatkaa pää pystyssä eteenpäin. Kerta toisensa jälkeen silmälasipäinen hahmo selviää tilanteista naarmuitta ja saavuttaa tavoitteensa. Amerikkalainen hyväntuulisuus ja optimismi ovat Lloydin komiikan ydinaluetta. Elokuvissa korostuu ajatus, että ihminen pystyy mihin tahansa, kunhan vain uskoo asiaansa ja yrittää tosissaan. Tällainen optimismi näyttää vedonneen suomalaisiin.

³⁴⁷ *Elonet*-tietokanta.

³⁴⁸ ”Uusi nimetön Harold Lloyd –filmi, jonka yleisö saa itse ristiä”, *Filmiaitta* 9 (1924), 180–181;

”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla: Esitettiinpä nimetöntä filmiä...”, *Filmiaitta* 9 (1924), 185.

³⁴⁹ Suomen Biografi Oy:n mainos, *Helsingin Sanomat* 1.5.1924, 6.

³⁵⁰ Kino-Palatsin mainos, *Helsingin Sanomat* 4.5.1924, 2.

³⁵¹ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 2.5.1924, 3.

³⁵² ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 3.5.1924, 5.

³⁵³ ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla: Esitettiinpä nimetöntä filmiä...”, *Filmiaitta* 9 (1924), 185.

³⁵⁴ Annette D’Agostino Lloyd 2009, 152.

Helsingin Sanomissa julkaistussa mainoksessa todetaan, että nimettömänä esitetty *Turvallisuus viimeksi* on ”hyväntuulisuuden ja ensiluokkaisen filmitekniikan yhdistelmä, joka pitää hermot täydessä vireessä ja aikaansaa naurunpuuskaa, jotka panevat teatterin seinät vapisemaan”.³⁵⁵ Jännittävyys ja koomisuuden yhdistäminen oli jotain uutta. Elokuvassa Lloyd näyttlee tulevaisuudenuskoista nuorukaista, joka uudessa työssään tavaratalon myyjänä keksii mainostempun, joka on johtajastakin iskevä: nuorukaisen tuntema mies, jota kutsutaan ihmiskärpäseksi, kiipeää tavaratalon katolle sen ulkoseinää pitkin. Tuumasta ryhdytään toimeen, mutta kaikki ei käy suunnitelmien mukaan. Ihmiskärpänen joutuu ongelmiin poliisin kanssa, minkä seurauksena nuorukainen joutuu suorittamaan tempun itse.³⁵⁶ Nuorukainen, joka haluaa työssään huipulle, päätyy sinne sananmukaisesti.³⁵⁷ Elokuvassa nuorukaisella ei ole nimeä, vaan häneen viitataan kaiken aikaa poikana. Hän ei ole niinkään joku tietty poika, vaan pikemminkin kuka tahansa poika – samanlainen kuin monet katsojista. Kyseessä on hahmo, johon on helppo samastua. Pitkä ja piinallien kiipeäminen pilvenpiirtäjän katolle on elokuvan kohokohta. Lloydin pyrkimyksenä oli luoda teos, joka saa katsojat vuoroin nauramaan, kirkumaan ja taas nauramaan.³⁵⁸ Myös Chaplinin elokuvissa on joitain rohkeita temppeja, mutta kulkurihahmoa ei voi luonnehtia huimapäiseksi, kuten Lloydin silmälasipäistä hahmoa. *Turvallisuus viimeiseksi* puri hyvin *Iltalehden* elokuva-arvostelijaan, joka kertoo, että elokuvan ”huippukohdan muodostaa huimaava kiipeäminen pilvenpiirtäjän katolle; matka joka on täynnä sekä hermoja yleensä että samalla nauruhermoja kutkuttavia seikkailuja, jotka tähän asti ovat vertaansa vailla”.³⁵⁹ Filmin alkupuoli on mehevää huumoria ja loppupuoli jännittävää seikkailua, jota yleisö henkeä pidättäen seuraa”,³⁶⁰ kertoo puolestaan *Suomen Sosialidemokraatin* nimettömänä esiintyvä kriitikko. Kiipeämisen seuraaminen oli monista katsojista niin jännittävää, että *Turvallisuus viimeiseksi* puistatti heitä vielä pitkään elokuvan päätyttyä: ”Aamuyöstä näemme unta. Olemme taas kiipeämässä. Nousemme, nousemme...”³⁶¹

Lloyd sai tunnustusta reippaana uhkarohkeiden temppeujen suorittajana, mutta hänen komiikkaansa arvostettiin muistakin syistä. ”Lloydilla on kultivoitunut maku ja hänen leikinlaskunsa on älykästä”,³⁶² kerrotaan *Ilta-lehdessä* julkaistussa elokuvan *Turvallisuus viimeiseksi* arvostelussa. Anonyymi kriitikko ei ollut näkemyksineen yksin. ”Lloydin huumori on uutta, yhtä uutta kuin Chaplinin aikoinaan, mutta sen tehokkuus ei rajoitu vain uutuudenviehätykseen, vaan myöskin siihen, että se on sielukasta huumoria”,³⁶³ luonnehtii *Filmiäitan* nimettömänä pitäytyvä toimittaja. ”Nähtyään filmin katsojan mieleen jää kuva jostain elävästä ja todellisesta näyttelämisestä, eikä enemmän tai vähemmän konemaisesta ilmehtimisestä ja liikehtimisestä”,³⁶⁴

³⁵⁵ Kino-Palatsin ja Kalevan mainos, *Helsingin Sanomat* 30.4.1924, 2.

³⁵⁶ Koska elokuvan teemana on suuri mainostempaus, oli sen markkinoiminen nimettömänä elokuvana oivaltava ja ilmeisen tuottoisa idea.

³⁵⁷ Richard Koszarski 1994, 306.

³⁵⁸ Annette D’Agostino Lloyd 2009, 157.

³⁵⁹ ”Elävät kuvat”, *Ilta-lehti* 2.5.1924, 3.

³⁶⁰ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 3.5.1924, 5.

³⁶¹ ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla: Esitettiinpä nimetöntä filmiä...”, *Filmiäitta* 9 (1924), 185.

³⁶² ”Elävät kuvat”, *Ilta-lehti* 2.5.1924, 3.

³⁶³ ”Uusi nimetön Harold Lloyd –filmi, jonka yleisö saa itse ristiä”, *Filmiäitta* 9 (1924), 180.

³⁶⁴ Ibid.

toimittaja kertoo viitaten elokuvaan *Turvallisuus viimeksi*. Elokuvan alussa silmälasipäinen nuorukainen hyvästelee kihlattunsa ja äitinsä. Kohtaus on surumielinen, sillä teoksen avannut väliteksti, pojan eteen sijoitettu ristikko, hänen vierellään seisovat univormuihin pukeutuneet miehet ja taustalla roikkuva silmukka ohjaavat katsojia tulkitsemaan, että meneillään on nuoren miehen teloitus. Vastakuva kuitenkin paljastaa, että henkilöhahmot seisovat rautatieasemalla. Tässä otoksessa esineet, jotka elokuva ohjasi tunnistamaan väärin, saavat oikean merkityksen. Kohtaus on hauska, koska esineiden luultu merkitys kääntyy odottamatta aivan pääläelleen. Kyseessä on siis kekseliäs näköpila. Äidilleen ja kihlatulleen silmälasipäinen nuorukainen kertoo lähtevänsä kaupunkiin etsimään onnea. Sitten hän juoksee rautatiejunaan täynnä tulevaisuudenuskoa. Nuorukaisella on yllään ajalle ja kulttuurille tyyppilliset vaatteet: vaalea puku ja kangaslakki. Näyttelemisellään Lloyd korostaa hahmon tunteita, kuvastaen eron haikeutta ja lähtöön liittyvää optimismia. Hahmo ei siis jää tavallisen ihmisen tyyppiä (*type*), vaan herää näyttelemisen kautta eloon: lopputuloksena on uskottava nuorukainen, johon on helppo samastua. Lloyd yritti tehdä kokoillan elokuvistaan sekä realistisia että koskettavia teoksia, missä hän monista aikalaisista myös onnistui.

Lloydin elokuvista tykättiin ja niitä arvostettiin, mutta silti niitä pidettiin elokuvaalehtien sivuilla vain hyvinä slapstick-komedioina, jotka eivät ole taidetta. *Filmiaitassa* esimerkiksi todetaan, että *Turvallisuus viimeiseksi* ”dramaattisesti ei ole mikään hyvä luoma, [mutta] kohoaa paljon korkeammalle huvinäytelmien keskitasoa”.³⁶⁵ Vuonna 1928 aikakauslehti *Maailmassa* julkaistiin kirjoitus, jossa todetaan, että slapstick-komedia on

filmin ala joka aluksi oli raakaa ja epäkypsää ja rakennettu kokonaan sille perustalle, että se huvittaisi yleisöä hetkellisesti sekä yllättäisi teknillisillä tempuilla, [mutta se] on sitten ajan mukana jakaantunut kahteen ryhmään: hyviin henkeviin huvinäytelmiin ja amerikkalaismalliseen hullunkurisia tilanteita täynnä olevaan ilveilyyn.³⁶⁶

Kirjoittajasta Lloydin komiikka ei varmastikaan ole ”raakaa ja epäkypsää”, jollaiseksi hän voisi luonnehtia Keystonein elokuvia, vaan kuuluu pikemminkin ”hullunkuristen ilveilyjen” alaan. Sana ”hullunkurinen” on konnotaatioiltaan positiivisempi kuin ne monet luonnehdinnat, joita yhdysvaltalaisiin slapstick-komedioihin liitettiin vielä kaksikymmentäluvun taitteessa. Selvää on, että genren arvostus oli noussut huomasti, eikä yksin Chaplinin ansiosta.

Buster Keaton – yksin ja hämillään mekaanisessa maailmassa

Vuonna 1924, jolloin Harold Lloyd alkoi saada palstatilaa suomalaisten lehtien sivuilla, Buster Keaton oli ”vielä sangen tuntematon mies”.³⁶⁷ Tällaisena tilanne ei jatkunut pitkään. Koomikko erottui nopeasti muista omintakeisella tyylillään. Keatonin varhaiset yksi-, kaksi- ja kolmekelaiset elokuvat eivät esitetiikaltaan poikkea sanottavasti kymmenluvun yhdysvaltalaisen slapstick-komedian valtavirrasta, sillä Keaton ja hänen kumppaninsa Roscoe ”Fatty” Arbuckle toimivat ilman käsikirjoituksia ja keksivät kuvausten edetessä koh-

³⁶⁵ ”Uusi nimetön Harold Lloyd –filmi, jonka yleisö saa itse ristiä”, *Filmiaitta* 9 (1924), 181.

³⁶⁶ Walter Steinhauer, ”Elokuvahumoristeja”, *Maailma* 10 (1928), 424.

³⁶⁷ ”Ennakkotietoja syyskauden filmeistä”, *Filmiaitta* 11 (1924), 235.

tauksia ja piloja, joiden motivaatiot jäivät usein tarinoiden kannalta löyhiksi.³⁶⁸ Kun Keaton alkoi esiintyä kokoillanelokuvissa vuonna 1923, hän ei enää tyytynyt kouhkaamiseen ja koheltamiseen, vaan pyrki luomaan uskottavia tarinoita, jotka tapahtuvat maailmassa, jossa seuraamuksilla on väliä, aivan kuten Chaplinin ja Lloydin elokuvissa. *Pilkkapökökeli* (*The Saphead*, 1920) tarkastettiin Suomessa Keatonin ensimmäisenä kokoillanelokuvana heinäkuussa 1923.³⁶⁹ Samoihin aikoihin tarkastettiin monta Keatonin lyhytelokuvaa,³⁷⁰ jotka hän teki erottuaan Arbucklesta. Keatonin kokoillan elokuvat eroavat hänen aiemmista elokuvistaan siinä, että kipu, menettäminen ja kuolema ovat niissä todellisia asioita, mistä johtuen teokset eivät ole vain slapstick-komediaa, vaan vuotavat muiden genrejen puolelle.³⁷¹ Hänen elokuvansa *Ruutia, räminää ja rakkautta* mainostetaankin olevan "[t]odenmukainen kertomus 1820-luvulta".³⁷² Päähenkilö on kussakin teoksessa vakaa ja hivenen surumielinen nuori mies. Hän kestää vastoinkäymiset, mutta ne myös satuttavat häntä. Tästä johtuen hahmosta ja hänen tunteistaan on helppo välittää, toisin kuin monista Keystone Film Companyn stereotyypeistä.

Keatonin komiikka eroaa vanhemmasta slapstick-komiikasta pienimuotoisuudellaan. Siinä missä kymmenluvun yhdysvaltalainen slapstick-komedia on anarkistista ja suurieleistä, Keatonin kokoillan elokuvat ovat suorastaan maltillisia. Tämä ei jäänyt huomaamatta suomalaisilta elokuvavaroittelijoilta. *Filmiaitassa* vuonna 1924 julkaistussa kokoillan elokuvan *Ruutia, räminää ja rakkautta* (*Our Hospitality*, 1923) arvostelussa nimettömänä esiintyvä kriitikko toteaa, että "verrattain tuntematon Buster Keaton näyttää omaavansa kultaisen taidon vähin keinoin rakentaa humoristisia tilanteita".³⁷³ Luonnehdinta on osuva. Populaarikulttuurissa elää vahvana myytti Keatonista kiviakasvoisena (*stone face*) koomikkona, mutta metafora on harhaanjohtava. Keaton ei koskaan hymyile, naura tai itke, mutta hänen kasvonsa ovat kaikkea muuta kuin liikkumattomat ja ilmeettömät, kuten Imogen Sara Smith tähdentää.³⁷⁴ Keaton tekee paljon kasvoillaan, hän näyttelee erityisen hyvin silmillään. Elokuvissaan Keaton on tyyni ja rauhallinen, vaikka maailma hänen ympärillään olisi mullin mallin. Smith esittää, että Keatonin komiikka perustuu enemmän paikoillaan olemiselle kuin reagoimiselle, sillä kokoillan elokuvien pariin siirtyessään hän hylkäsi vaudevillistä juontavat koomiset keinot. Usein Keaton ei niinkään tee asioita, vaan hänelle tapahtuu asioita.³⁷⁵ Tiiviisti esitettynä Keaton käänsi Keystone-komiikalle ominaisen koheltamisen ja naamanvääntelyn pääläelleen.

Keatonin näyttelemät yksinäiset nuorukaiset etsivät vakavissaan aitoa yhteenkuuluvuutta muiden ihmisten kanssa, sillä heille kumppanuus on kaikki kaikessa, Gilberto Perez analysoi.³⁷⁶ Harold Lloydin hahmot ovat op-

³⁶⁸ Imogen Sara Smith 2008, 60–61.

³⁶⁹ Päätösasiakirja 12199, 10.7.1924. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁷⁰ Katso Päätösasiakirjat 12148, 12575 & 12576, 25.5.1923 & 13.3.1924. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924 & Fc:27 Päätösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁷¹ Imogen Sara Smith, *Buster Keaton: The Persistence of Comedy* (Chicago: Gambit Publishing, 2008), 22–25.

³⁷² Punaisen myllyn ja Piccadillyn mainos, *Suomen Sosialidemokraatti* 10.10.1924, 2.

³⁷³ "Ruutia, räminää ja rakkautta", *Filmiaitta* 13 (1924), 280.

³⁷⁴ Imogen Sara Smith 2008, 21.

³⁷⁵ Ibid., 23, 32.

³⁷⁶ Gilberto Perez 2000, 96.

timistisempia, sillä he tavoittelevat rakastamansa naisen lisäksi amerikkalais-ta unelmaa. Heitä voi luonnehtia pikemminkin keskiluokkaisiksi pyrkyreiksi kuin Keatonin hahmojen kaltaisiksi ulkopuolisiksi tai jopa syrjäytyneiksi ihmisiksi.³⁷⁷ Charles Chaplin oli kultivoinut melankolisen slapstick-komedian taiteeksi, mutta myös Keaton miellytti suomalaisia elokuva-arvostelijoita, koska hänen komiikkansa oli riittävän erilaista. Perez tulkitsee Chaplinin saavuttaneen nopeasti suosiota, koska hänen näyttämökomiikasta juontuva huumori oli yleisöille jo entuudestaan tuttua ja sitten helposti omaksuttavissa. Keaton oli toista maata: hänen komiikkansa oli uudenlaista, eikä sille löytynyt vastinetta muista mediuksista.³⁷⁸ Perez on sillä kannalla, että Keatonin elokuvien maailmaa hallitsevat mekaniikan horjumattomat lait. Toisinaan fyysinen maailma toimii Keatonin näyttelemää nuorukaista vastaan, mutta toisinaan hänen edukseen. Chaplinin elokuvissa tila on lähes aina tarkoin rajattu ja toiminta tapahtuu sen sisällä kuin teatterissa. Keatonin elokuvien maailma muistuttaa vähemmän teatterin lavaa ja enemmän oikeaa maailmaa siinä mielessä, ettei se mahdu valkokankaalle, eivätkä henkilöhahmot sen paremmin kuin katsojatkaan näe kaikkea kerralla. Keaton kuvasi usein ulkona luonnossa ja kartoit keinotekoisia lavasteita, jollaisia Chaplin suosi. Keatonin komedioissa rajauksen ulkopuolinen tila on usein merkittävässä asemassa, kuten myös ne seikat, jotka tapahtuvat rajauksen sisällä koomikon huomaamatta. Elokuvassa *Ruutia ja räminää ja rakkautta* on esimerkiksi kohtaus, jossa pahantahtoinen mies haluaa ampukea Keatonin näyttelemän nuorukaisen, mutta miehen pistooli ei laukea. Kamera näyttää katsojille kulman takana väijyvän miehen ja häntä lähestyvän nuorukaisen siten, että näiden välinen suhde tekee selväksi, ettei nuorukainen näe uhkaavaa miestä, jonka pistooli on epäkunnossa. Kohtaus on jännittävä, koska katsojat tietävät, että seurauksilla on väliä: nuorukainen haavoittuu, mikäli mies saa aseensa toimimaan ja ampuu.³⁷⁹ Jännitys laukeaa kun miehen kohdalle saapuva nuorukainen ottaa tyyneesti jumittuneen aseensa, korjaa sen, laukaisee ainoan luodin maahan ja ojentaa aseensa hyväuskoisena takaisin miehelle. Akrobaattisimmissa kohtauksissa Keatonin hahmot voittavat fyysisen maailman haasteet käyttämällä omaa vartalonsa koneen osana.³⁸⁰ Hyvä esimerkki tästä on elokuvan *Ruutia, räminää ja rakkautta* kohtaus, jossa Keatonin näyttelemä nuori mies pelastaa rakastamansa naisen vesiputouksesta roikkumalla putouksen harjanteelle kampeutuneessa puunrungossa. Puunrunko ja nuorukaisen vartalo toimivat nosturina, joka poimii naisen virrasta juuri putoamishetkellä. Keatonin tyyneisyys sekä hänen elokuviensa maailman laajuus ja mekaaninen luonne ovat perusta komiikalle, joka on luonteeltaan toisenlaista kuin Chaplinin tai Lloydin huumori.

Laiva, ohoi! (*The Navigator*, 1924) tuli Suomessa ensi-iltaan lokakuun 25. päivä vuonna 1925.³⁸¹ *Helsingin Sanomissa* julkaistiin mainos, johon on liitetty elokuvasta Ruotsissa annettu lausunto:

³⁷⁷ Imogen Sara Smith 2008, 85.

³⁷⁸ Gilberto Perez 2000, 101. Katso Charles Chaplinin lavakomiikasta Stephen Weissmann, M. D. 2008, 131–144.

³⁷⁹ Tämä on hyvä esimerkki siitä, että Buster Keatonin elokuvissa tarinamaailmat ovat uskottavia ja seurauksilla on merkitystä. Keystone Film Companyn elokuvissa ammutuksi tuleminen ei yleensä aiheutta fyysistä vammaa, vaan kipua korostavaa naaman- ja vartalonvääntelyä, joka kestää hetken aikaa.

³⁸⁰ Gilberto Perez 2000, 100–103, 115.

³⁸¹ *Elonet*-tietokanta.

On tunnustettava, että Buster Keaton on mestari, kun puheena on filmin teko. Muistamme kaikki filmin 'Ruutia, Räminää ja Rakkautta' edelliseltä vuodelta ja nyt on Keaton palannut mukanaan vielä parempaa. Hän osoittaa filmissään Laiva Ohoi! että pystyy voittamaan itsensä ja Chaplinin ja Harold Lloydin jättää hän kappaleen taakseen.³⁸²

Huomattavaa on se, että nyt Keatonin ei todeta vain kilpailevan Chaplinin ja Lloydin kanssa, vaan peräti lyövä näitä laudalta. *Filmiäitassa* julkaistussa mainoksessa taas luonnehditaan Keatonin olemusta ja sen vaikutusta katsojiin:

Hän on jo nyt yleisön tietoisuudessa koomikko, jonka pelkkä ilmentyminen herättää hilpeyttä. Hänen aina vakavien kasvojensa, jyrkkäpiirteisen profiilinsa ja hiukan surumielisten, kysyvien silmiensä ilmentyminen valkealle kankaalle riittää varaamaan salintäyteisen yleisön sähkölatauksella, joka sitten vähän ajan päästä äänekkäästi purkautuu.³⁸³

Koska Keaton tunnettiin Suomessa huonosti vielä edeltävänä vuonna, voi mainoksen pohjalta arvella, että hänen valkokangasolemus teki syvän vaikutuksen ja iskostui aikalaisten mieliin lyhyessä ajassa. Mainoksessa väitetään epäsuorasti, että Keaton on niin hassunkurinen, ettei hänen tarvitse tehdä mitään katsojia hauskuttaakseen. Tämä viittaa Keatonin tyyneyteen ja vähäeleiseen näyttelemiseen. Hänen hahmonsa joutuvat kätkemään tunteensa, koska he elävät mekaanisessa maailmassa, jossa heidän tulee toimia koneiden lailla, eivätkä tunteet auta piirun vertaa heidän päämääriensä saavuttamisessa.³⁸⁴ Keatonin kasvot hymyilyttivät monia, sillä hänen ilmeensä on tilanteessa kun tilanteessa tyyni. Usein Keatonin hahmoille tapahtuu jotain täysin odottamatonta. Kun Keatonin näyttelemä hahmo ilmestyi valkokankaalle, katsojat varautuivat "sähkölatauksella", koska he tiesivät, että tyynele hahmolle voi koska tahansa sattua jotain yllättävää. Keatonin tyynet kasvot ja rauhallinen olemus siis viittaavat samanaikaisesti sekä kaikkiin niihin mullistuksiin, joista hahmo on aikaisemmissa elokuvissa selvinnyt suuria tunteita näyttämättä, että tuleviin äkkikäänteisiin. *Suomen Sosialidemokraatin* nimettä esiintyvä kriitikko on sitä mieltä, että ainakin *Ruutia, räminää ja rakkautta* on "[v]errattoman hauska filmi!"³⁸⁵

Keatonin näyttelemä nuori mies joutuu toistuvasti tilanteisiin, joissa hän ei ole omassa elementissään. Lisäksi hänen on todistettava kelpoisuutensa rakastamalleen naiselle, joka vaatii häneltä lähes mahdottomia. Koska naiselle ei riitä yhtään vähempi, Keaton ryhtyy päättäväisesti toimeen, kohtaa toivottoman tilanteensa ja selviää siitä sisulla. Kussakin Keatonin kokoillan elokuvassa epäpätevästä hahmosta tulee lopulta pätevä. Tällaiseen perusasetelmaan on elokuvassa *Laiva, Ohoi!* kytketty useita kohtia, "jotka yksinkertaisuudestaan ja naivisuudestaan huolimatta herättävät hilpeyttä",³⁸⁶ kuten

³⁸² Punaisen Myllyn ja Piccadillyn mainos, *Helsingin Sanomat* 25.10.1925, 2.

³⁸³ Filmcentral OY:n mainos, *Filmiäitaa* 17 (1925), 302.

³⁸⁴ Gilberto Perez 2000, 118.

³⁸⁵ "Elävät kuvat", *Suomen Sosialidemokraatti* 14.10.1924, 4. Katso "Viikon ohjelmistosta", *Ilta-lehti* 14.10.1924, 4.

³⁸⁶ Filmcentral Oy:n mainos, *Filmiäitaa* 17 (1925), 302.

Filmiaitassa julkaistussa mainoksessa kerrotaan. Teos miellytti ainakin kriitikoita. *Filmiaitassa* ilmestyi nimittäin kiittävä arvostelu, jonka laatinut nimettömänä esiintyvä kriitikko toteaa, että ”Keatonin uusi farssi on yhtä hauska kuin hänen aikaisempansakin, vieläpä voittaakin ne paikatellen”, minkä lisäksi hän mainitsee, että elokuvan ”yksityiskohdat ovat ainutlaatuisen hauskoja”.³⁸⁷ Nähtävästi *Laiva, ohoi!* innosti katsojiakin. Kun elokuvaa esitettiin kolmatta viikkoa, *Helsingin Sanomissa* julkaistiin mainos, jossa kerrotaan, että ”[f]ilmin vastustamattoman hauskaksi todistavat raikuvat kätentaputukset, joilla näytäntöjen aikana yleisö osoittaa suosiotaan Busterin kujeille ilmassa, laivassa, meren aallokoissa, syvyyksissä isojen ja pienten kalojen parissa”.³⁸⁸ Tällaiset toteamukset ja se, että teosta esitettiin suosittujen elokuvien tavoin usean viikon ajan, todistavat sen puolesta, että Keatonin komiikka laajensi slapstick-elokuvien yleisöpohjaa siinä missä Chaplinin ja Lloydin kokoillan elokuvat.

Millaisia elokuvan *Laiva, Ohoi!* hauskat yksityiskohdat sitten ovat ja mitä mainostajat tarkoittavat kohtauksilla, jotka ”yksinkertaisuudestaan ja naivisuudesta” huolimatta naurattavat? *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä elokuva-arvostelija korostaa päähenkilön ”turhia yrityksiä [...] hallita laivan koneita”.³⁸⁹ Elokuvassa Keatonin näyttelemä nuori mies ajalehti rakastamansa naisen kanssa ulapalla autiossa valtamerilaivassa. Elokuvassa on hiltittömän hauska kohtaus, jota voi hyvin luonnehtia yksinkertaiseksi. Nuorukaiset huomaavat, että toinen laiva kulkee kauempana merellä, ja päättävät ottaa sen kiinni. Koska Keatonin nuorukainen ei osaa hallita valtamerilaivan koneita, hän laskeutuu meren pinnalle pienessä soutuveneessä, josta hän kytkee hinausköyden laivaan. Pettämättömällä logiikallaan hän asettaa itsensä koneen osaksi, korvaten laivan moottorit soutamisellaan. Kohtaus on vaikeuttava, sillä iso valtamerilaiva ja pieni soutuvene asettuvat laajassa yleiskuvassa hullunkuriseen kontrastiin. Katsojat ymmärtävät logiikkaa, jolla nuorukainen yrittää saavuttaa päämääränsä, ja nauravat yrityksen mahdottomuudelle. Vaikka hahmo luulee voivansa hinata valtamerilaivaa käsivoimin, katsojat näkevät yleiskuvassa yrityksen mielettömyyden. Hahmo ymmärtää, kuinka mekaaninen maailma toimii ja miten ongelman voisi teoriassa ratkaista, mutta maailman horjumattomat lait toimivat häntä vastaan – laiva on niin suuri, ettei se edes hievahda vaikka nuorukainen kuinka soutaisi.

Hyvä esimerkki Keatonin vähäilmaisesta näyttelemisestä on elokuvan *Laiva, ohoi!* kohtaus, jossa valtamerilaivalla ajalehtiva sankaripari vilkaisee kyökin ikkunasta ja huomaa maata horisontissa. Keatonin nuorukainen ja nainen ryntäävät kannelle kiikarit mukanaan. Näkökulmaotos paljastaa, että nuorukainen kiikaroi hiekkarantaa, jolla alkuasukkaat poukkoilevat villeinä ja kerääntyvät veneilleen – he ovat huomanneet lähestyvän laivan. Seuraavassa otoksessa kaukaisen rannan ilman kiikareita näkevä nainen hyppelehtii innoissaan maihin nousemista odottaen, mutta nuori mies, joka tietää keitä rannalla on, on vakava kuin kallio. Koominen hetki perustuu sille, että hän ja nainen näkevät kaukaisen rannan erilaisin tavoin, minkä seurauksena he käyttäytyvät toisistaan poikkeavasti. Tämäkin on näköpila. Sitten nainen tarttuu kiikareihin nähdäkseen rannalle. Lyhyt repliikkiväliteksti kertoo kaiken olennaisen – ”kannibaaleja”. Kun verenhimoiset alkuasukkaat saapuvat lai-

³⁸⁷ ”Laiva, ohoi!”, *Filmiaitta* 13 (1925), 248.

³⁸⁸ Piccadillyn mainos, *Helsingin Sanomat* 1.11.1925, 3.

³⁸⁹ ”Laiva, ohoi!”, *Filmiaitta* 13 (1925), 248.

valle, pariskunta pakenee mereen pelastusrenkaan varassa, mutta kannibaalit hyppivät heidän peräänsä. Tällöin nuorukainen päättää, että parin on parempi hukkua kuin tulla syödyksi. Hän sysää pelastusrenkaan syrjään ja vajoaa naisen kanssa pinnan alle. Sitten tapahtuu jotain odottamatonta: pari alkaa kohota veden pinnan yläpuolelle. Selviää, että he seisovat heitä pelastamaan saapuneen sukellusveneen päällä. Kuten olettaa saattaa, Keatonin näyttelmä nuorukainen on aivan tyyni, vaikka hän on juuri pelastunut varmalta kuolemalta. Nyt mekaaninen maailma toimii hänen etujensa mukaisesti. Sekä kiikari- että sukellusvenekohtaus ovat oivallisia näköpiloja, joita ei ollut syytä moittia moraalittomiksi. *Iltalehden* nimettömänä esiintyvä kriitikko kertoo, että "[v]äliin on tilanne niin vastustamattoman hauska, että katsoja melkein voi pahoin pelkästä nauramisesta."³⁹⁰

Keatonin huumori puri suomalaisiin elokuvakriitikoihin ja katsojiin. Kun hänen elokuviensa arvosteluja suhteuttaa toisiinsa, huomaa, että häntä pidettiin aina vain hauskempana. Alkuun tuntemattomasta koomikosta keskusteltiin pian yhtenä elokuvakomiikan mestarina. *Filmiaitan* nimettömänä pysyttäytynyt toimittaja kertoo elokuvan *Ruutia, räminää ja rakkautta* juonen olevan "onnistunut, mikä huvinäytelmässä on sangen harvinaista. Voimme pitää filmiä alallaan harvinaisen ehjänä filmiluomana".³⁹¹ Hän selvästi huomasi, ettei elokuva ole vain slapstick-komediaa, vaan vuotaa muiden genrejen – esimerkiksi pastoraalin – puolelle. "Buster Keatonin uusi farssi on yhtä hauska kuin hänen aikaisempiansakin, vieläpä voittaakin ne paikoittelun",³⁹² lehdessä todetaan elokuvasta *Laiva, ohoi!*, kuten ylempänä mainittiin. Jo tällöin Keatonin nimestä oli muodostunut elokuvan hauskuuden tae. Näyttelijänäkin Keaton sai tunnustusta, mikä oli koomikoille harvinaista. *Filmiaitassa* nimettä kirjoittava toimittaja toteaa teoksen *Laiva, ohoi!* arvostelussa, että "Buster osoittautuu parhaina hetkinään mainioksi näyttelijäksi".³⁹³ Kriitikosta hän ei ollut kivikasvoinen, vaan pikemminkin naturalistinen näyttelijä, jollaiseksi Keatonia luonnehtii myös Perez.³⁹⁴ Vuoden 1925 lopulla julkaistussa elokuvamainoksessa todetaan se, minkä moni jo tiesi:

Buster Keaton on esiintynyt viime aikoina yksinomaan suurissa koo-koillan huvinäytelmissä valmistettuaan vielä vuosi sitten pelkkiä kaksiosaisia täytelefilmejä. Voimiinsa luottaen on hän arvellut voivansa kilpailla Chaplinin ja Harold Lloydin kanssa. Ja tähän asti on hänellä ollut harvinaisen menestys.³⁹⁵

Filmiaitassa sanotaan *Busterin miljooniin* (*Seven Chances*, 1925) viita-ten, että "Buster harvoin on ollut niin rehevä huumoriltaan kuin tällä kertaa. Erittäinkin on tuo vakava herra keksinyt uusia triksejä kosolti ja käyttää niitä yhtämittaa".³⁹⁶ Keaton onnistui säilyttämään komiikkansa uutuudenviehätyksen sitä innovatiivisesti varioimalla. Tuskin kenellekään elokuvista kiinnostuneelle jäi epäselväksi, että Keaton on "yksi maailman kolmesta etevimmästä koomikosta, [...jotka eivät] suinkaan näyttäydy valkealla kankaalla tyh-

³⁹⁰ "Viikon ohjelmistoa", *Iltalehti* 27.10.1925, 2.

³⁹¹ "Ruutia, räminää ja rakkautta", *Filmiaitta* 13 (1924), 280.

³⁹² "Laiva, ohoi!", *Filmiaitta* 13 (1925), 248.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Gilberto Perez 2000, 101, 118–119.

³⁹⁵ Filmcentral Oy:n mainos, *Filmiaitta* 17 (1925), 302.

³⁹⁶ "Busterin miljoonat", *Filmiaitta* 6 (1926), 104.

jälle salille”.³⁹⁷ *Filmiaitan* pakinoitsija ”Sancho Pansakin” mainitsee slapstick-komedioihin viitaten, että ”tällaisilla helppotajuisilla ohjelmilla on oma vakituinen katsojakuntansa”.³⁹⁸ Keatonin kohdalla – kuten myös Chaplinin ja Lloydin – suuri suosio ja arvostus näyttävät juontaneen siitä, että elokuvat nojaavat klassisen Hollywood-kerronnan konventioihin, eivätkä pilat ja temput riko hyvää makua vastaan, kuten Keystonen elokuvat: Keaton ei ole koskaan pahantahtoinen.

Sekä Lloyd että Keaton saivat kaksikymmentäluvun puolivälissä tunnustusta kokoillan elokuvistaan. He nousivat slapstick-koomikoiden eturiviin, mutta Suomessa he eivät koskaan nauttineet yhtä suurta arvostusta kuin Chaplin. Chaplinin erotti muista koomikoista se, että hänestä keskusteltiin taiteilijana. Lloyd ja Keaton olivat omaperäisiä ja hauskoja, mutta eivät paljon enempää. Lloydin jotkut elokuvat hyväksyttiin taide-elokuvien luokkaan, esimerkiksi *Det är sjömannens liv* (*Sailor Made Man*, 1921) ja *Turvallisuus viimeksi*.³⁹⁹ Sen sijaan *Hei! Hei! Hei!* (*The Freshman*, 1925) luokiteltiin tavanomaiseksi elokuvaksi.⁴⁰⁰ Yhtäkään Keatonin kokoillan elokuvaa ei kaksikymmentäluvun puolivälissä luokiteltu taide-elokuvaksi.⁴⁰¹ Nähtävästi sensorit arvostivat Lloydin amerikkalaista optimismia yli Keatonin apeuden. Lloydiin ja Keatoniin sekä heidän elokuviinsa kiinnitettiin kuitenkin paljon huomiota lehtien sivuilla, eivätkä ne jääneet vaille kriitikoiden kehuja. Tätä voi pitää suurena saavutuksena, sillä moni muu koomikko ei päässyt julki-suudessa sanottavammin esille. Vaikka Max Linderin huumoria aina toisinaan keuhuttiin, hän sai niukalti palstatilaa.⁴⁰² Pian kirjoittelu hänestä loppui kokonaan. Linder teki itsemurhan vuoden 1925 lopulla. Kun asiasta uutisoitiin *Filmiaitassa*, lukijoille kerrottiin, ettei hän ”enää pystynyt valloittamaan entistä sijaansa yleisön suosikkina” ja että ”[v]iimeisin täällä esitetty Max Linder-filmi oli tuskin parempi kuin kymmenen vuotta sitten näytetyt”.⁴⁰³ Toisin kuin yhdysvaltalaiset koomikot, Linder ei kyennyt kehittämään koomiikkaansa ja pitämään sitä tuoreena, nimettömänä esiintyvä kirjoittaja näyttää ajattelevan. Stan Laurelin taas myönnetään omaavan hyvän koomikon ominaisuuksia, ”mutta silti ei hän tietystikään ole vielä kypsä pyrkimään Charlie Chaplinin ja Buster Keatonin kuuluun seuraan”, anonyymi kirjoittaja toteaa *Filmiaitassa* nasevasti.⁴⁰⁴ ”Filmin ainoa nuori naiskoomikko on Connie Talmadge”, mutta kolmen suuren tasolla Talmadge ei ollut, sillä ”häntä onnistuu yrityksissään vain harvoin täydellisesti”.⁴⁰⁵ Aikanaan suosittu Roscoe Arbuckle jäi Suomessa vähälle huomiolle. Tähän vaikutti se, että hänen elokuvaauransa kariutui Yhdysvalloissa pian Virginia Rappe -skandaalin jälkeen. Lloyd Hamilton, Bud Duncan, Alice Howell ja monet muut suomalaisia

³⁹⁷ ”Pari hvinäytelmää”, *Filmiaitta* 2 (1925), 30.

³⁹⁸ ”Takimmaisella tuolilla”, *Filmiaitta* 1 (1925), 23.

³⁹⁹ Päätösasiakirjat 12493 & 12547, 17.1.1924 & 28.2.1924. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924 & Fc:27 Päätösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁰⁰ Päätösasiakirja 13929, 13.11.1926. Fc:30 Päätösasiakirjat 1926–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁰¹ Päätösasiakirjat 12199, 12831, 13212, 13371, 13705 & 13898, 10.7.1923, 9.10.1924, 2.4.1925, 23.10.1925, 22.4.1926, 13.10.1926. Fc:26–Fc:30 Päätösasiakirjat 1923–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁰² ”Sirkuskreivi”, *Filmiaitta* 1 (1925), 12.

⁴⁰³ ”Filmimaailman kuulumisia”, *Filmiaitta* 18 (1925), 316.

⁴⁰⁴ ”Uusi koomikko”, *Filmiaitta* 19–20 (1924), 417.

⁴⁰⁵ ”Naisen oikea paikka”, *Filmiaitta* 9 (1924), 178.

vielä edeltävällä vuosikymmenellä riemastuttaneet koomikot olivat nyt unohdettuja nimiä. Chaplinin, Lloydin ja Keatonin rinnalla paljon huomiota saivat tanskalaiset Majakka ja Perävaunu (Fyrtårnet ja Bivognen). Heitä keuhuttiin toistuvasti ja oletettavasti katsojatkin tykkäsivät heidän elokuvistaan. Nähtävästi heitä pidettiin kyllin omaperäisinä ja riittävän erilaisina.

Yllä läpikäydyn aineiston pohjalta voi todeta, että yhdysvaltalaisia slapstick-komedioita ja genreä yleensä arvostettiin Suomessa kaksikymmentäluvun puolivälissä enemmän kuin koskaan aikaisemmin. Arvostus näkyy slapstick-komedioita koskevan lehtikirjoittelun määrässä ja luonteessa. Se, että Hollywoodissa alettiin tuottaa kokoillan slapstick-komedioita, vaikutti genreen arvostukseen jo sen takia, että teoksia saattoi nyt mainostaa elokuvaohjelmistojen päänumeroina. Kokoillan slapstick-komedioihin kiinnitettiin enemmän huomiota kuin muiden elokuvien yhteydessä esitettiin yks-, kaksi- ja kolmekelaisiin komedioihin. Lloydin ja Keatonin elokuvat sekä niihin kytkeytynyt julkisuus osoittivat suomalaisille, ettei Chaplin ollut ainoa koomikko, joka osasi tehdä omaperäistä ja korkeatasoista komediaa. Tällä oli suuri merkitys, sillä aikaisemmin Chaplin oli poikkeus muutoin ylenkatsottavan genreen parissa työskentelevien joukossa. Nyt Lloydin ja Keatonin elokuvat osoittivat, että genre on paljon monimuotoisempi kuin monet olivat väittäneet. Lausunnot slapstick-komedioista joutavana viihteenä kävivät harvinaisiksi. Enää ei keskusteltu aitoamerikkalaisista ilveilyistä, vaan Hollywood-koomikoiden erilaisista tyyleistä.

TÄHTIBUUMIT JA TÄHTEYDEN KIROT

Kaksikymmentäluvun puolivälissä Hollywood-tähdet saivat osakseen enemmän huomiota kuin koskaan aikaisemmin. Hollywood-studiot olivat jo usean vuoden ajan tuottaneet teoksia, joita voi nimittää Richard Dyerin termin tähtielokuviksi (*star vehicle*). Ne ovat tähtikuvien varaan rakennettuja teoksia. Tähti voi esimerkiksi esiintyä sellaisessa roolissa, josta hänet on opittu tuntemaan. Toisaalta tähtielokuvassa voi korostua sellainen tilanne, joka on tähden elokuville ominainen. Lisäksi Dyer esittää, että monessa tähtielokuvassa tähti esiintyy tavalla, josta häntä arvostetaan.⁴⁰⁶ Tähtielokuvat ovat ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia, joita maahantuotiin nyt aiempaa lyhyemmällä viiveellä ja suurissa määrin. Tämä selittää niihin kohdistetun huomion kasvua. Tähtielokuvat myytiin tähtien nimillä levittäjille, esittäjille ja katsojille, sillä tähden läsnäolo takasi elokuvan laadun ja suosion. Martti Lahden sanoin "[t]ähden läsnäolo elokuvassa on lupaus sekä erityisyydestä ja ainutkertaisuudesta että jatkuvuudesta, samuudesta".⁴⁰⁷ Tähti erottaa teosta sekä tähdettömistä että muiden tähtien elokuvista ja toisaalta tähden nimi lupaa jatkuvuutta liittämällä teoksen osaksi tähden muita elokuvia. Se, että tähdet ovat vetonauloja, näkyi Suomessa jo elokuvien mainonnassa. Elokuva-mainoksissa tähtien nimet olivat korostetusti esillä, mutta niiden rinnalla voitiin painottaa esimerkiksi tuotantoyhtiötä, genreä tai elokuvan tuotanto-arvoja, mutta tähdelle alistaisesti.

⁴⁰⁶ Richard Dyer 1979, 70–71. Hyvä esimerkki tähtielokuvasta on *Robin Hood*, jossa Douglas Fairbanks näyttelee historiallisessa ympäristössä pirteää miekkailevaa sankaria, joka suoriutuu leikiten fyysisistä haasteista.

⁴⁰⁷ Martti Lahti 1994, 194.

Se, että tähdet olivat merkittävä osa Hollywood-elokuvien lumovoimaa, näkyi aikakauden elokuvakeskusteluissa, jotka muutuivat aiempaa intohimoisemmiksi ja tunteellisemmiksi. *Filmiaitan* pakinoitsija ”Sancho Pansa” kertoo humoristiseen tyyliin, että ”filmihulluus” on tauti, joka on tunnistettavissa siitä, että ”[s]airas elää huomattavan osan elämänsä elävissäkuissa. Silloin tällöin hysteerisiä huudahduksia: oi Ramon, oi Valentino”.⁴⁰⁸ Vaikka kirjoitus on ironinen ja kärjistetty, se ei ole täysin perätön. Näin voi arvella siltä pohjalta, että Rudolph Valentinon ihailijoita voitiin syyttää ”löysäpäisydestä”,⁴⁰⁹ mikä viitanee juuri tällaiseen intohimoiseen ihailemiseen. Uutta tähtikeskusteluissa oli sekin, että keskustelujen painopiste oli aiempaa useammin tähtien yksityiselämässä. *Filmiaitassa* esimerkiksi tiedotetaan, että ”[p]irteää ja herttaista Colleen Moorea kohtasi äskettäin onnettomuus. Hän putosi vaunuista ja sai niin vaikeita vammoja kaulaansa ja päähänsä, että jäi makaamaan tiedotonna. Hänen täytyy keskeyttää pitkäksi ajaksi filmaustyönsä”.⁴¹⁰ Kyseessä on hyvä esimerkki lehtijutusta, jossa viitataan tähden elokuvatyöhön, mutta tähden yksityiselämälle alisteisesti. Uutisessa onnettomuus ja sen Moorelle aiheuttamat vammat ovat yhtä tärkeässä (elleivät tärkeämmässä) asemassa kuin hänen elokuvatyönsä keskeytyminen. Mooren yksityiselämään viitataan kahdella virkkeellä, mutta elokuvatyöhön vain yhdellä. Näiden toisistaan erottaminen on kuitenkin keinotekoisia, sillä käsitys Mooresta ”pirteänä ja herttaisena” henkilönä juontaa suurilta osin hänen elokuvarooleistaan. Kaksikymmentäluvun puolivälissä uutta oli sekin, että aikalaiset alkoivat tiedostaa aiempaa selvemmin, että Hollywood-studiot hallitsevat tähtiä ja tähteyttä. *Iltalehden* nimettä kirjoittava toimittaja kiteyttää tämän hyvin: ”kun amerikkalaiset panevat koko reklaamikoneistonsa liikkeelle, niin kyllä tähdet alkavat loistaa.”⁴¹¹

Räikeä esimerkki tähtien yksityiselämän korostumisesta löytyy *Filmiaitasta*, jossa nimettömänä kirjoittava toimittaja kertoo, että ”filminäyttelijä Wallace Reid kuoli muutamia vuosia sitten narkoottisten aineiden ylenmääräisen käytön uhrina”.⁴¹² Moni tiesi Reidin kuolleen, mutta hänen kuolinsyystään ei ollut aikaisemmin elokuvalehdissä keskusteltu.⁴¹³ Kuolinsyyn esille nostamiseen vaikutti se, että tähtien yksityiselämään oli alettu kiinnittää aiempaa enemmän huomiota sekä se, että Yhdysvalloissa oli tekeillä huumausaineiden väärinkäyttöä käsittelevä elokuva *Kokaiini* (*The Human Wreckage*, 1923). Hollywood-tähtien valkokankaan ulkopuolinen persoonallisuus ja elämäntapa olivat siis nousseet esille jo vuosikymmenen taitteen elokuvakeskusteluissa, mutteivat yhtä suurissa määrin. Nyt tähdet ja heidän elämänsä pääsivät esille myös ei-elokuvalehtien sivuilla, esimerkiksi *Iltalehdessä*. ”Anna Q. Nilssonin kohdannutta onnettomuutta ovat huhut liioitelleet aika lailla”,⁴¹⁴ lehden anonyymi toimittaja ilmoittaa. Hän jatkaa tällä tavalla:

Todellisuudessa näyttää se rajoittuvan jalan nyrjähtämiseen ja parin varpaan katkeamiseen. Ikävähän se oli tällaisenakin, mutta jalan katkaiseminen oli sentään tarpeeton. Onnettomuus herätti suurta

⁴⁰⁸ ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla”, *Filmiaitta* 13 (1924), 284.

⁴⁰⁹ ”Vasturi”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 17–18 (1924), 389.

⁴¹⁰ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 6–7 (1925), 140.

⁴¹¹ ”Uusi tähti”, *Iltalehti* 15.9.1925, 2.

⁴¹² ”Kokaini”, *Filmiaitta* 11 (1925), 218.

⁴¹³ ”Wallace Reid”, *Filmiaitta* 1 (1923), 3.

⁴¹⁴ ”Viikon ohjelmistoa”, *Iltalehti* 27.10.1925, 2.

huomiota Hollywoodissa, ja kaikki amerikkalaiset lehdet julkaisivat sähkösanomia joiden mukaan hänet piti tehdä jalkaa lyhyemmäksi. Tämän johdosta alkoi hänelle tulvia joukottain osanottokirjeitä ja ennenkaikkea keinotekoisten jäsenten myyntitarjouksia. [...] Muuan tällaisia tavaroita myyvän liikkeen edustaja ilmoitti odottavansa ateleen ulkopuolella ja tahtoi välittömästi heti näyttää tavaroitaan. Silloin suuttui vaaleaverinen filmitähti, polki lattiaa vihoissaan ja katkaisi äkisti puhelun.⁴¹⁵

Tällaisten keskustelujen kasaantuessa ihailijat pystyivät seuraamaan tähtien elämää aiempaa tiiviimmin, mikä piti heidät kytkettyinä elokuviin silloinkin kun he eivät olleet elokuvissa. Kehityksestä huolimatta valkokankaan ulkopuoliset edesottamukset eivät nousseet Suomessa yhtä merkittävään asemaan kuin Yhdysvalloissa. Täällä kohuttavimmatkaan uutiset eivät synnyttäneet sellaisia skandaaleita tai moraalipaniikkeja, jollaisia Yhdysvalloissa nähtiin kaksikymmentäluvun alussa.

Kun Hollywood-tähdistä oli tarjolla aikaisempaa enemmän informaatiota, maassa puhkesi suoranaisia tähtibuumeja. Tässä tutkimuksessa tähtibuumilla tarkoitetaan lyhytikäistä, mutta mittavaa ja kiihkeäluonteista tähden kohdistuvaa kiinnostusta, jossa elokuvakulttuurin totut rajat ylittyvät. Tähtibuumeissa keskustelut leviävät alueille, joilla tähdistä ei ollut aiemmin keskusteltu tai oltiin keskusteltu vain vähän ja harvoin. Tähtibuumien myötä tähdistä tulee niidenkin tuntemia, jotka eivät elokuvista suuremmin välitä tai seuraa elokuvalehtien kirjoittelua. Käytännössä tähtibuumi on tähden suosion huippuhetki. Esimerkki tähtibuumista on Charles Chaplinista kaksikymmentäluvun taitteessa käyty kiivas keskustelu. Kyseinen buumi on sikäli poikkeuksellinen, ettei se ollut lyhytikäinen, sillä keskustelut jatkuivat vielä vuosien ajan, mutta maltillisempina. Kaksikymmentäluvun puolivälissä kahdesta Hollywood-tähdessä kirjoitettiin paljon enemmän ja tunteikkaammin kuin muista. Nämä tähdet olivat Rudolph Valentino ja Jackie Coogan.

Jackie Coogan – Chaplinin poika omilla teillään

Kaksikymmentäluvun puolivälin Suomessa koettiin Jackie Coogan -buumi. Tähden suosion ollessa suurimmillaan, maassa tarkastettiin ainakin kymmenen Cooganin tähdittämää elokuvaa. Nämä olivat *Chaplinin poika* (*The Kid*, 1921),⁴¹⁶ *Chaplin's rackarunge* (*Peck's Bad Boy*, 1921),⁴¹⁷ *Chaplinin poika omilla teillään* (*My Boy*, 1921),⁴¹⁸ *Chaplin's pojke i kniga* (*Trouble*, 1921),⁴¹⁹ *Oliver Twist* (1922),⁴²⁰ *Onnenlapsi* (*Daddy*, 1923),⁴²¹ *Sirkuspäivät* (*Circus*

⁴¹⁵ ”Viikon ohjelmistoa”, *Iltalehti* 27.10.1925, 2.

⁴¹⁶ Päätösasiakirja 12099, 18.4.1923. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴¹⁷ Päätösasiakirja 13251, 29.7.1925. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴¹⁸ Päätösasiakirja 12244, 6.9.1923. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴¹⁹ Päätösasiakirja 12439, 7.12.1923. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²⁰ Päätösasiakirja 12355, 30.10.1923. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²¹ Päätösasiakirja 12634, 14.4.1924. Fc:27 Päätösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

Days, 1923),⁴²² *Poika Flandersista* (*A Boy of Flanders*, 1924)⁴²³ ja *Pikku Robinson Crusoe* (*Little Robinson Crusoe*, 1924).⁴²⁴ Vuonna 1925 Suomeen tuotiin vielä *Kauan eläköön kuningas!* (*Long Live the King*, 1923)⁴²⁵ ja *Pieni ryysyläinen* (*The Rag Man*, 1925).⁴²⁶ Vuonna 1926 esitettiin yksi uusi Coogan-elokuva, *Liikemies koko päivän* (*Old Clothes*, 1925).⁴²⁷ Kun Coogan-elokuvien maahantuonti oli huipussaan, tähteä ja hänen elokuviaan käsiteltiin paljon aikakauslehtien ja päivälehtien sivuilla; jopa siinä määrin, että monet huippusuositut tähdet jäivät hänen varjoonsa. *Chaplinin poikaa* lukuun ottamatta mainitut elokuvat ovat tähtielokuvia, jotka on rakennettu Cooganin tähtikuvan varaan. Moni kierrättää samanlaista kuvastoa ja vastavia aiheita kuin tähden ensimmäinen kokoillanokuva, eikä tuotantoihin sijoitettu paljon rahaa. Elokuvien ongelmia ovat David Robinsonin mielestä ”liikatunteellinen käsikirjoitus ja epäsensitiivinen ohjaus”.⁴²⁸ Maailmalla Cooganin suosio laski hänen varttuessaan. Lapsitähden ura oli käytännöllisesti katsoen päättynyt vuoteen 1927 mennessä.⁴²⁹

Suomessa Jackie Coogan tuli tunnetuksi *Chaplinin pojan* lystikkäänä lapsitähdenä, aivan kuten muuallakin. Kaksikymmentäluvun alussa teosta levitettiin noin viiteenkymmeneen maahan.⁴³⁰ Chaplin totesi kerran, että Coogan oli paras näyttelijä, jonka kanssa hänellä oli ilo työskennellä.⁴³¹ Chaplinille näyttelijät olivat tosin välttämätön paha. Hän olisi tehnyt kaiken itse, jos olisi voinut. Chaplin arvosti Coogania, koska hän matki virheettömästi ja vastaan laittamatta taiteilijan hänelle osoittamia katseita ja eleitä. *Chaplinin pojassa* Coogan on luonteva ja vaikuttaa täysin epätietoiselta häntä kuvaavasta kamerasta. Tämä oli hänen vahvuutensa, mutta hyvänä saati monipuolisena näyttelijänä häntä on vaikea pitää. Kun *Chaplinin poika* valmistui, Chaplinin ja Cooganin tiet erosivat, eivätkä he enää työskennelleet yhdessä. Lapsitähden elokuvaura kuitenkin jatkui, sillä studiot halusivat hyötyä hänen suosiostaan. Coogan esiintyi ensin First National Picturesin ja sitten Metro-Goldwyn-Mayerin elokuvissa.

Suomessa Jackie Coogania koskevat keskustelut alkoivat vuonna 1922, jolloin maassa odotettiin maailmalla kiertävän *Chaplinin pojan* ensi-iltaa. *Filmiaitassa* julkaistiin elokuvaa käsittelevä lehtijuttu, jonka nimettömänä kirjoittava toimittaja toteaa, että ”Charlie on tavannut arvokkaan avustajan Jackie Cooganissa, ihastuttavassa nelivuotiaassa, joka näyttelee osansa niin itsetiedottomasti ja vakavasti, ettei siinä löydy hiventäkään teennäisyydestä”.⁴³² Kirjoituksessa korostuu luontevuus, josta Coogania arvostettiin. Hä-

⁴²² Päätösasiakirja 12503, 26.1.1924. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²³ Päätösasiakirja 12814, 27.9.1924. Fc:27 Päätösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²⁴ Päätösasiakirja 12924, 12.12.1924. Fc:27 Päätösasiakirjat 1924–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²⁵ Päätösasiakirja 13106, 16.4.1925. Fc:28 Päätösasiakirjat 1924–1925. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²⁶ Päätösasiakirja 13463, 18.12.1925. Fc:29 Päätösasiakirjat 1925–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²⁷ Päätösasiakirja 13846, 3.9.1926. Fc:30 Päätösasiakirjat 1926–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²⁸ David Robinson 1988, 312.

⁴²⁹ Ibid., 312–313.

⁴³⁰ Ibid., 312.

⁴³¹ Ibid., 300.

⁴³² ”Chaplinin poika”, *Filmiaitta* 8 (1922), 132.

nen näyttelmistään kehuttiin silloinkin, kun elokuvat olivat muuten huonoja. ”Juoni ja aiheenkäsittely on paikoitellen heikko, mutta näyttely sitä parempi”,⁴³³ *Iltalehden* nimettä esiintyvä kriitikko kertoo elokuvasta *Kauan eläköön kuningas!* Buumin aikana lehtikirjoituksissa viitattiin toistuvasti lapsitähden suloisuuteen ja hyviin näyttelijäntaitoihin. Luonnehdinnat Cooganista maailman lahjakkaimpana pikku näyttelijänä olivat yleisiä, joskin muotoilut hieman vaihtelivat.⁴³⁴ Kun *Chaplinin poika* tuli ensi-iltaan vuonna 1923, Coogan esiteltiin *Filmiaitan* lukijoille tällä tavalla:

Jackie Coogan, 8-vuotias ”filmin ihmelapsi” kuuluu kotimaansa Amerikan kaikkein tunnetuimpiin tähtiin, ja nuoresta iästään huolimatta hän on ehtinyt esittää useita sangen huomattavia osia. Piakkoin saa meidänkin yleisö Jackien ensimmäisessä filmissä nimeltä ”Chaplinin poika” tutustua tähän vilkkaaseen, älykkääseen ja hauskaan pojanveitikkaan, joka yhdessä ”keksijänsä” Chaplinin kanssa huvittaa meitä lystikkäillä kujeillaan ja erinomaisella näyttelemisellään.⁴³⁵

Näyttelemisen ohella juuri lystikkyys oli merkittävä osa Cooganin tähtikuvaa, aivan kuten hänen vanavedessään markkinoitujen lapsitähtien, esimerkiksi Baby Peggyn. Myös hänestä keskusteltiin Suomessa, mutta paljon vähemmän.⁴³⁶ Peggyä ja muita elokuvissa esiintyviä lapsia verrattiin usein Coogaaniin, jota pidettiin lapsitähdistä erinomaisimpana.⁴³⁷ Cooganin esitleminen *Filmiaitassa* elokuvamaailman ihmelapsena on yritys herättää lukijoissa kiinnostusta uutta tähteä kohtaan. Aikaisemmin Suomessa ei ollut keskusteltu elokuvan ihmelapsista, sillä tähdet ja muut elokuva-alan ammattilaiset olivat kaikki aikuisia: erityistä Cooganissa oli hänen nuori ikänsä. Ammattimaisia ja suosittuja lapsia on ollut aina, esimerkiksi teatterissa. Eeva Mustonen kertoo, että Suomessa on kiertänyt lukuisia teatteriryhmiä, joissa esiintyivät yksinomaan tai pääasiallisesti lapset, eikä lasten teatteriharrastus ollut mitenkään poikkeuksellinen.⁴³⁸ Suhtautuminen lasten näyttelemiseen ja sen hyväksyttävyyteen oli osin ristiriitaista. Esimerkiksi Zacharis Topelius oli vakuuttunut, että isoille yleisöille esiintyminen oli lapsille peräti vahingollista.⁴³⁹ Elokuvakeskusteluissa tällaiset ajatukset eivät kuitenkaan nousseet esille, vaikka lapsi kulutustuotteena istuu huonosti käsityksiimme lapsuudesta.⁴⁴⁰ Yksi syy sille, ettei lasten elokuvatyön ongelmista keskusteltu oli lienee se, ettei elokuvien tuottamisesta ja niissä näyttelemisestä tiedetty paljon.

Filmiaitan ”A. L.” on murheissaan vuonna 1923 ilmestyneessä jutussaan, koska ”on maailmassa vielä sellaisiakin kolkkia, missä Jackien herttainen ja ihastuttava pikku olento vielä on tuntematon – ja Suomi on toistaiseksi sellainen kolkka”.⁴⁴¹ Mutta kun Coogania koskeva keskustelu alkoi, se ei ollut hiipua. Lapsitähti saattoi olla hetkellisesti Chapliniakin suositumpi.

⁴³³ ”Viikon ohjelmisto”, *Iltalehti* 15.9.1925, 2.

⁴³⁴ ”A. L.” ”Sirkuspäivät”, *Filmiaitta* 3 (1924), 45.

⁴³⁵ ”Filmiohjelmistomme”, *Filmiaitta* 5 (1923), 55.

⁴³⁶ ”Miksi erota!”, *Filmiaitta* 6–7 (1925), 137.

⁴³⁷ ”Uusia filmejä”, *Filmiaitta* 11 (1924), 234; ”Maailman eri kulmilta”, *Suomen Kuvalehti* 13 (1924), 406.

⁴³⁸ Eeva Mustonen 2010, 227–229.

⁴³⁹ *Ibid.*, 228.

⁴⁴⁰ Jane O’Connor 2008, 3.

⁴⁴¹ ”A. L.”, ”Jackie Coogan”, *Filmiaitta* 6 (1923), 71.

Esimerkiksi *Filmiaitan* kansikuvana julkaistiin *Chaplinin pojan* mainosvalokuva, jossa Coogan seisoo tomerana roolivaatteissaan.⁴⁴² Chaplinia kuvassa ei nähdä. Lehdessä on *Chaplinin pojan* arvostelu, jonka yhteyteen on taitettu kolme kuvaa, joista kaksi esittää Coogania ja yksi Chaplinia ja Coogania.⁴⁴³ Tällaisin keinoin Coogan nostettiin ikään kuin Chaplinin yläpuolelle, häntä kiinnostavammaksi tähdeksi. Maassa myös julkaistiin kirjoituksia, joissa Chaplinia käsiteltiin taustavaikuttajana, jota Coogan sai kiittää menestyksestään. Esimerkiksi *Filmiaitan* ”Pelikaani” selittää pian Helsingissä esitettävän *Chaplinin pojan* kalleutta sillä, että Chaplin on aikaa säästämättä

saanut harjoittaa tätä nuorta filmisankaria hänen sangen vaativaan osaansa. Hän on tahtonut saada aikaan jotakin aivan erinomaista lasten näyttämötaiteessa, ja siten on käynyt niin, että hänen on täytynyt hylätä ottaa uudestaan, leikata ja täyttää taasen yhä uudelleen. Väitetään sen, mikä on filmistä jäljellä, olevan ainoastaan kymmenesosa kaikesta mitä on, valokuvattu. Ja myöntää täytyy: mitä pikku Jackieen ja hänen esitykseensä tulee, än filmin suuremmoinen. Hän ei näyttele, hän elää filmissä, ei koskaan ole epävarma, ei koskaan unohda osaansa, ja hän on täynnä kujeita, niin pieni kuin onkin (sic.).⁴⁴⁴

”Pelikaani” kritisoi *Chaplinin pojan* unijaksoa. Kyseisessä jaksossa syrjäkatu, jolla kulkuri ja poika asuvat, on muuttunut paratiisiksi, jossa ihmisillä on siivet selässään. ”Kaikki ovat ihmiset ovat siellä hyviä, [...] mutta siitä huolimatta syntyy siellä pieni tappelu, ja Chaplin selviää jutusta – lentämällä tiehensä.”⁴⁴⁵ Arvostelijasta kyseinen lento ”muistuttaa eniten kanan lentoa kanakopin katolta”, mutta ”Jackie lentää myöskin, jos muistan oikein, ja hän tekee kin sen paljon taitavammin”.⁴⁴⁶ Toisin sanoin kirjoittaja esittää Cooganin suoriutuneen tempustaan Chaplinia paremmin. Toimittaja jatkaa näin:

Chaplin on tavallaan, meidän käsityksemme mukaan, pilannut hyvän aiheen. Koko filmissä on jotakin kieroaa, mutta se on niin syvällä, ettei se häiritse. Ehkäpä se on siinä, että sellainen näytelmä todellisessa elämässä olisi kehittynyt vallan toisin, että aihe itsessään ei ole oikeastaan farssiin sopiva. Siitä huolimatta on ”Chaplinin poika” *hyvin hauska filmi*, filmi joka tulee vetämään pitkät jonot Kinopalatsiin. Ja se on Jackien, ihastuttavan pikku Jackien ansio. Hänestä ei voida sanoa mitään pahaa. Hän on lyhyesti sanoen, *hyvä*.⁴⁴⁷

Teoksen arvostellutta ”Pelikaania” siis vaivaa vakavan aiheen käsitteleminen slapstick-komedian keinoin. Tämä ei ole yllättävää, sillä kirjoituksen julkaisuajankohtana genreä ei paljon arvostettu. Lisäksi käsitykset Chaplinista taiteilijana olivat vielä verrattain uusia. Coogan oli kuitenkin lumonnut kirjoittajan niin, että hän katsoo lapsitähden olevan kaiken kritiikin yläpuolella. Näyttää siltä, että *Chaplinin pojan* arvostus rakentui Suomessa merkit-

⁴⁴² *Filmiaitta* 6 (1923), kansi.

⁴⁴³ ”Pelikaani”, ”Chaplinin poika’ eli maailman hauskin filmi.”, *Filmiaitta* 6 (1923), 70–71.

⁴⁴⁴ Ibid., 70.

⁴⁴⁵ Ibid., 71.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Ibid.

tävissä määrin juuri Cooganin varaan. Samaa voi sanoa teoksen suosiosta, mikäli *Suomen Kuvalehdessä* julkaistua *Chaplinin poika omilla teillään* -elokuvan mainosta on uskominen: ”Jacki Cooganilla, maailman kuuluisimmalla ihmelapsella oli suurin ansio ’Chaplinin poika’-filmin meilläkin saavutamaan yleisömenestyksen ennätykseen.”⁴⁴⁸

Cooganin nopeasti saavuttaman suosion huomioon ottaen ei ole yllättävää, että lapsitähten seuraavia elokuvia markkinoitiin *Chaplinin poikaan* ja sen menestykseen viitaten. Tästä kertoo jo elokuvan *My Boy* Suomenkielinen nimi, joka on *Chaplinin poika omilla teillään*. Käytännölle loi perusteita senkin, että Coogan esiintyi toistuvasti samanlaisissa orpopojan rooleissa kuin ensimmäisessä kokoillan elokuvassaan. *Chaplinin poika omilla teillään* on sanaleikki, joka viittaa tähteyden lupaamaan ainutkertaisuuteen ja samanlaisuuteen. Elokuvan nimi näet kertoo, että teoksessa nähdään kaikkien tuntema orpopoika, mutta uusissa seikkailuissa. Kyseessä ei kuitenkaan ole sama hahmo, kuten nimen pohjalta voisi olettaa, ainoastaan samankaltainen. Teoksessa Coogan on omilla teillään myös siinä mielessä, ettei hän enää esiinny oppi-isänsä rinnalla. ”Ne, jotka keväällä tutustuivat ’Chaplinin poikaan’, rientävät kilvan katsomaan hänen uusinta filmiään. Ne, jotka eivät vielä ole Jackieen tutustuneet käykööt ensi tilassa katsomassa kuuluisan ihmelapsen uutta mestariteosta”,⁴⁴⁹ teosta mainostetaan päivälehdissä. Huomattavaa on, ettei kukaan valitellut Chaplinin puutetta. ”Chaplinin pieni kanssänäyttelijä Jackie Coogan on jättänyt Chaplinin ja esiintyy nyt yksin voittoisana filmitähdenä”,⁴⁵⁰ *Iltalehden* nimettä esiintyvä elokuva-arvostelija riemuitsee. ”Voittoisana” esiintyminen tarkoittaa, ettei Coogan tarvitse rinnalleen toista tähteä, vaan kantaa yksin elokuvaansa, aivan kuten tähden kuuluu.

Kuten yllä on todettu, orpopoikia ja kovan onnen kasvatteja näyttelevä Coogan esiintyy omissa elokuvissaan samankaltaisissa roolivaatteissa kuin *Chaplinin pojassa*. Hänellä on yllään paikatut haalarit, muhkea pusero ja suurikokoinen lakki. Tällaisessa asussa hänet nähdään esimerkiksi *Sirkuspäivissä* ja *Onnenlapsessa*, joista *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin kuvia.⁴⁵¹ Kuvissa kuuluisa asu on hyvin esillä, mikä oli omiaan iskostamaan sen niidenkin mieliin, jotka eivät elokuvissa käyneet. ”Jacki Coogan, tuo pieni pojannaskali, tutussa univormussaan, rikkinäinen lippalakki ja mahdollottomat housut, on ehkä tällä haavaa suosituin tähti myös meillä”,⁴⁵² lehdessä ilmoitetaan. Asuun viittaaminen univormuna on ilmaisu, joka kertoo, kuinka merkittävä osa Cooganin tähtikuvaa vetimet olivat. *Filmiaitassa* julkaistiin kuva Cooganista Douglas Fairbanksin ja Rudolph Valentanon seurassa.⁴⁵³ Toisin kuin aikuiset, Coogan ei poseeraa arkivaatteissaan, vaan ”univormussaan”. Kun Coogan kasvoi, hän alkoi esiintyä toisenlaisissa vaatteissa. Tuottajat ilmeisesti ymmärsivät, etteivät he voi toistaa samaa loputtomiin, ja laajensivat tähden repertuaaria. ”Emme enään näe Jackieta yksinomaan tuossa ’ylihaalarissa’ vaan on hän puettu kuten muutkin pojat tavallisissa oloissa ja lapsellisen miellyttävästi hän esiintyy kuninkaankin ’vormussa’ ja ’manttelissa’”,⁴⁵⁴ *Filmiaitan* nimettömänä kirjoittava toimittaja kertoo elokuvasta *Kauan elä-*

⁴⁴⁸ ”Chaplinin poika omilla teillään”, *Suomen Kuvalehti* 39 (1923), 1120.

⁴⁴⁹ Kino-Palatsin mainos, *Iltalehti* 1.10.1923, 2.

⁴⁵⁰ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 2.10.1923, 3.

⁴⁵¹ ”Lapset filmissä”, *Suomen Kuvalehti* 49 (1923), 1448.

⁴⁵² ”Loistofilmejä tulossa”, *Suomen Kuvalehti* 49 (1923), 1452.

⁴⁵³ ”Rudolph Valentino”, *Filmiaitta* 4 (1925), 82.

⁴⁵⁴ ”Kauan eläköön kuningas”, *Filmiaitta* 11 (1925), 216.

köön kuningas. Lehtijutusta voi päätellä, että vaikka Cooganin asu oli jäänyt aikaisten mieliin, sen puuttuminen elokuvasta *Kauan eläköön kuningas* ei heittä suuremmin häirinnyt. Tästä ja muusta yllä esitellystä materiaalista voi vetää johtopäätöksen, että Coogan oli suomalaisista enemmän kuin asunsa ja siihen liittyvät roolit. Tulkintaa puoltaa erityisesti se, että mainostajat ja kriitikot ohjasivat kiinnittämään erityistä huomiota hänen näyttelemiseensä.

”Voisiko kuvitella sopivampaa esittäjää Charles Dickensin Oliwer Twistiksi kuin koko maailman pikku Jackie?”⁴⁵⁵ *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä arvostelija kysyy. Ei voinut, sillä muita poikatahtiä Suomessa ei tunnettu, eikä kukaan osannut kuvastaa orpolasten tunteita ja kokemuksia vetoavammin kuin juuri Coogan. Tätä mieltä on myös kyseinen arvostelija, sillä hän toteaa, että

Coogan suurine ihmettelevine silmineen ja herraisen vakavine ilmeineen on kuin luotu tähän osaan, ja voittavalla olennollaan ja lapsenmielensä vastustamattomalla lumolla on hän muovannut osansa siten, että hän jättää kaikki edeltäjänsä kauas jälkeensä.⁴⁵⁶

Luontevan näyttelemisen ja leikkimielisyyden ohella surumielisyys oli iso osa Cooganin tähtikuvaa. Cooganin näyttelemät orvot kokevat toistuvasti kovia ennen kuin he voittavat kohtaamansa vaikeudet. Raskaimpina hetkinä pojan silmät kostuvat epätoivosta, mikä korostuu tiiviissä kuvarajauksissa. Näin käy esimerkiksi elokuvissa *Chaplinin poika* ja *Chaplinin poika omilla teillään*. *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin jälkimmäisen mainos, johon on sisällytetty pitkä lainaus teoksen ohjaajalta Frank Lloydilta:

Jackien suuruus on hänen erinomaisessa käsityskyvyssään – ja hänen silmissään. Hänellä on ihmeellisimmät silmät mitä koskaan olen nähnyt. Suru, ilo ja pieninkin mielenliikutus kuvastuvat hänen suurissa silmissään. Muussa suhteessa ovat hänen kasvonsa tuhansien muitten lasten kasvojen kaltaiset.⁴⁵⁷

Mainos ohjaa kiinnittämään huomiota juuri Cooganin silmiin, joilla tähti näyttelee paljon kuvastaen orpolasten tunteita. Lisäksi mainoksessa kerrotaan, että

[j]os ’Chaplinin pojassa’ mahdollisesti oli jotain teennäistä, niin tässä filmissä siitä ei ole jälkeäkään. Pieni Jackie on tässä yksinkertaisesti aivan yllättävä. Jos hän nauraa tai itkee, tekee hän sen niin erehtymättömän luonnollisesti, että filmi tempaa mukaansa jokaisen.⁴⁵⁸

Kyse ei ollut tyhjistä mainospuheesta, sillä *Filmiaitassa* julkaistussa nimettä kirjoittavan toimittajan elokuva-arvostelussa toistuvat samat asiat ja vastaavat luonnehdinnat.

Pikku Jackien suurimpana tenhovoimana on hänen itsetiedottomuutensa. Hän ei näyttele, hän elää osansa. [...] Että kaikki on vain näytelmää, sitä Jackie ei hetkeäkään ajattele. Sellaista

⁴⁵⁵ ”Jackie Coogan Oliwer Twistinä”, *Filmiaitta* 15–16 (1923), 211.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Frank Lloyd Kinopalatsin mainoksessa, *Suomen Kuvalehti* 39 (1923), 1120.

⁴⁵⁸ Kinopalatsin mainos, *Suomen Kuvalehti* 39 (1923), 1120.

täydellistä osaansa eläytymistä voi tavata vain lapsilla, ja kaikista filmilapsista on Jackie Coogan kyllä siinä suhteessa piimmällä.⁴⁵⁹

Coogan kuvastaa tunteita sellaisella tenholla, että katsojat liikuttuivat. ”Re-suinen pikku sankari on vastustamattomasti valloittanut yleisön, joka milloin hymyillen, milloin kyynel silmänurkassa seuraa herttaista esitystä”,⁴⁶⁰ *Ilta-lehden* nimettä esiintyvä arvostelija kertoo. Näyttää siltä, että iloiset ja herttaiset lapset olivat aikalaisista erittäin tenhoavia. ”Voiko ajatella mitään herttaisempaa ja sievempää kuin tuo pikku tyttö on katsellessaan meitä suurilla, ihmettelevillä silmillään tai hymyillessään ihastuttavinta hymyään?”,⁴⁶¹ eräs *Filmiaitan* toimittaja kysyy Baby Peggya käsittelevässä lehtijutussa. Kiinnostavasti kirjoituksessa korostuvat juuri lapsen silmät. *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja on sillä kannalla, että Cooganilla on ”kyky valaa näytelmiinsä paljon hyvää ja kaunista. Hänen filmiensä henki: lapsen mieli, puhdas ja pahaa kammoksuva ajatus, hieno ja vivahteleva tunne, suo karkean arkipäiväisyyden väsyttämälle katsojalle monta juhlahetkeä”.⁴⁶² Tällainen puhtoisuutta korostuva teksti tuo mieleen tähden, johon aikalaiset liittivät vastaavia määreitä, nimittäin Mary Pickfordin, joka esiintyi toistuvasti lapsirooleissa.

Näyttelijänlahjojen ja miellyttävän olemuksen ohella lehtijutuissa korostettiin Cooganin kuulumisuutta ja rikkauksia. Kaikki Hollywood-tähdet olivat sekä tunnettuja että varakkaita, mistä lehtien sivuilla oli kirjoiteltu ahkerasti kaksikymmentäluvun taitteessa, mutta Cooganin erotti muista tähdistä hänen nuori ikänsä. *Filmiaitasta* saa lukea, että Coogan ”on ensimmäinen lapsi, joka 8-vuotiaana oli ansainnut 1,000,000 dollaria. Monet ovat omistaneet miljoonia jo syntyessään, mutta pikku Jackie on rehellisesti ansainnut omaisuutensa ennekuin hän edes oli saanut kaikki pysyvät hampaansa”.⁴⁶³ Myöhemmin lehdessä julkaistiin teksti, jossa kerrotaan, että Coogan, ”joka on vasta hiljan täyttänyt kahdeksannen ikävuotensa [...] ansaitsee omalla työllään enemmän kuin Yhdysvaltain presidentti”.⁴⁶⁴ Tässä jos missä oli ihmettelmistä. Coogan ei ollut ainoastaan erinomainen näyttelijä, vaan omalla työllään rikastunut miljonääri. Asia nousi esille myös *Suomen Kuvalehdessä*, jossa mainitaan, että Coogan ”on tällä haavaa 8-vuotias poikaviikari, joka lienee nuorin itse rahansa ansainnut miljoonien omistaja”.⁴⁶⁵ Cooganista on tullut öljylähteiden omistaja. Hänen isänsä on ostanut hänelle pari erinomaista öljylähdettä Kaliforniassa. Jackie on heittänyt kaikki sähkölaitteet nurkkaan ja käyttää valaistusaineena yksinomaan omien lähteidensä tuotteita”,⁴⁶⁶ *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja esittelee. Hollywood-tähtien tuloista käyty keskustelu oli jo osoittanut hiipumisen merkkejä sitä koskevan uutisoinnin arkipäiväistyttyä. Cooganin tuloja jaettiin kuitenkin hämmästellä. Jos kahdeksanvuotiaasta lapsesta saattoi tulla Yhdysvalloissa miljonääri, oli amerikkalainen unelma totta, keskustelu ohjasi ajattelemaan.

⁴⁵⁹ ”Chaplinin poika omilla teillään”, *Filmiaitta* 12 (1923), 155.

⁴⁶⁰ ”Elävät kuvat”, *Ilta-lehti* 2.10.1923, 3.

⁴⁶¹ ”Maailman nuori filmitähti”, *Filmiaitta* 4 (1923), 39.

⁴⁶² ”Onnenlapsi”, *Filmiaitta* 13 (1924), 282.

⁴⁶³ ”Jackie Coogan”, *Filmiaitta* 3 (1923), 35.

⁴⁶⁴ ”Jackie Coogan”, *Filmiaitta* 6 (1923), 71.

⁴⁶⁵ ”Chaplinin poika’ ja Jackie Coogan”, *Suomen Kuvalehti* 17 (1923), 494.

⁴⁶⁶ ”Filmimaailman kuulumisia”, *Filmiaitta* 14 (1925), 264.

Miljoonistaan huolimatta Coogan ei ollut mikään itseriittoinen kakara. Lapsitähden kerrottiin oleva aivan yhtä hyväsydäminen kuin hänen valkokangashahmonsansa. Tästä todisti hänen avokätisyytensä. *Filmiaitassa* tiedetään kertoa, että ”poika aikoo koota Amerikassa miljoonan dollarin edestä elintarpeita ja vaatteita Välimeren maiden köyhille lapsille”.⁴⁶⁷ Tässä hän myös onnistui.⁴⁶⁸ David Robinson on sitä mieltä, että kaikkien ihailijoiden ja kaiken rahan keskellä Coogan onnistui kuin ihmeen kaupalla ”pysymään luonnollisena ja turmeltumattomana, täydellisenä lapsena”.⁴⁶⁹ Sitä aikalaiset eivät saaneet tietää, että Cooganin huoltajat veivät hänen rahansa.⁴⁷⁰

Monet lehtikirjoitukset todistavat Cooganin ilmiömaisesta suosiosta. *Filmiaitassa* nimettä esiintyvä kriitikko kertoo *Sirkuspäivien* arvostelun yhteydessä, että lapsitähti ”on saavuttanut jo sellaisen kuuluisuuden ja niin hyvällä syyllä, ettei hän sen enempää suosituksia kaipaa – hänellä on jo oma ihailija- ja ystäväpiirinsä, joka laajenee hänen jokaisen filminsä mukana”.⁴⁷¹ Luultavasti toimittaja viittaa lapsitähden suosioon sekä Suomessa että ulkomailla. ”Miljoonat ihmiset lukeutuvat hänen ihailijainsa joukkoon, koko maailma on antanut hänelle tunnustuksensa”, vakuutetaan *Suomen Kuvalehdes*sä ilmestyneessä Kinopalatsin mainoksessa.⁴⁷² Myöhemmin lehdestä julkaistiin mainosmainen kirjoitus, jossa kerrotaan, että ”[k]aikki hänen filminsä ovat saaneet täydet huoneet ja jakamattomasti kiittäviä katsojia”.⁴⁷³ Väitettä tukee *Filmiaitassa* julkaistu pikkujuttu, jossa nimettä esiintyvä toimittaja mainitsee, että ”Coogan on varmasti enemmän kuin kukaan muu hankkinut filmille uusia ystäviä”.⁴⁷⁴ Nähtävästi Coogan vetosi myös niihin aikalaisiin, jotka eivät suuremmin elokuvista piitanneet.

Suomalaiset saivat kaikkein suurimman ei-elokuvallisen kontaktin Cooganiin kun *Filmiaitassa* julkaistiin hänen haastattelunsa, jonka laati lehden Yhdysvaltojen kirjeenvaihtaja Gösta Gustafsson Wrede. Hän vahvistaa käsityksiä Cooganin rakastettavuudesta seuraavin sanoin: ”voin ensinnäkin kertoa Sinulle, että hän on herttaisempi ja vielä enemmän edukseen todellisuudessa kuin valkealla kankaalla, mikä merkitsee sangen paljon.”⁴⁷⁵ Coogan kertoo aikovansa isona pohjoisnavalle, mainitsee Chaplinin olevan ”hyvä tavallaan” ja hehkuttaa Baby Peggyn olevan ”todellakin hyvin, hyvin herttainen” kuin olisi tähän pihkassa.⁴⁷⁶ Nämä ovat osuvia esimerkkejä Hollywood-tähtien yksityiselämän korostumisesta elokuvakeskusteluissa. Lisäksi haastattelussa kerrotaan Cooganin suhteesta Suomeen:

Aloitan keskusteluni Jackien kanssa kysymällä, mitä hän on lukenut Ruotsista ja Suomesta ja mitä hän muistaa näistä molemmista maista. – ’Minä tiedän’, sanoo Coogan nuor., ’että Ruotsi on kaunis maa – ja että Suomi on lähellä pohjoisnapaa.’ – ’Onko siinä kaikki mitä tiedät’, kysyn, ’sepä ei ollut kovin paljon.’⁴⁷⁷

⁴⁶⁷ ”Jackie Coogan on Euroopassa”, *Filmiaitta* 15 (1924), 322.

⁴⁶⁸ David Robinson 1988, 313.

⁴⁶⁹ Ibid.

⁴⁷⁰ Ibid.

⁴⁷¹ ”A.L.”, ”Sirkuspäivät”, *Filmiaitta* 3 (1924), 45.

⁴⁷² Kinopalatsin mainos, *Suomen Kuvalehti* 39 (1923), 1120.

⁴⁷³ ”Loistofilmejä tulossa”, *Suomen Kuvalehti* 49 (1923), 1452.

⁴⁷⁴ ”Onnenlapsi”, *Filmiaitta* 13 (1924), 282.

⁴⁷⁵ ”G-a G-son W-de”, ”Hollywood-haastatteluja”, *Filmiaitta* 13 (1923), 170.

⁴⁷⁶ Ibid., 183.

⁴⁷⁷ Ibid., 170.

Paljon lapsi ei Suomesta tiennyt, mutta ainakin maa jäi nyt pojan mieleen, moni saattoi ajatella. Käsitystä tukee *Filmiaitassa* julkaistu kuva, jossa Coogan olevinaan lukee *Filmiaittaa*.⁴⁷⁸ Kuva oli omiaan vakuuttamaan, että lehti oli suora kontakti elokuvatahtien maailmaan.

Kaksikymmentäluvun puolivälissä Coogan oli näyttävästi esillä niin valkokankailla, elokuvalettien kuin muidenkin lehtien sivuilla. *Suomen Kuvalehti* järjesti kilpailun, jossa lukijoiden tuli yhdistää elokuvatahtien nimet heidän tiiviisti rajattuihin kasvokuviin, joissa korostuvat ennen kaikkea silmät ja suu.⁴⁷⁹ Yksi kuvatuista tähdistä oli Coogan. Luultavasti hänet oli helppo tunnistaa, julkisuudessa kun oli kiinnitetty huomiota juuri hänen silmiinsä. Lisäksi maassa oli myynnissä Coogania esittäviä postikortteja,⁴⁸⁰ kuten muidenkin Hollywood-tähtien. Tähtibuumi ei kuitenkaan saattanut jatkua ikuisesti. Jo vuonna 1924 *Suomen Kuvalehdessä* nimettä esiintyvä kirjoittaja kertoo, että Chaplin on ”löytänyt uuden Jackie Cooganin. Kuten tunnettua oli Chaplin nerokkaan pikku Jackien keksijä. Nyt hän on keksinyt uuden ihmelapsen, jonka nimi on Dinky Dean, ja on hän tämän kanssa jo esiintynyt eräässä suuressa filmi-huvinäytelmässä”.⁴⁸¹ *Filmiaitassa* taas ilmestyi vuonna 1925 kirjoitus, jossa laatija toteaa, että ”[m]oni bioystävä toteaa surulla, että Jackie Coogan lopettaa filmaamisen. Hän on huvittanut meitä niin herttaisesti, ettei olisi varaa menettää pikkunäyttelijää valkoisen kankaan palveluksesta. Totta on tuo huhu, että poikanen jättää filmin”.⁴⁸² Toisin kuin kirjoittaja väittää, huhu ei ollut totta. Suomalaisille kävi kuitenkin selväksi, ettei Cooganin ura jatku enää pitkään. Vuonna 1926 *Suomen Kuvalehti* järjesti kilpailun, jossa Cooganille etsittiin suomalaista seuraajaa.⁴⁸³ Kilpailun esitellävän jutun yhteydessä Cooganin kerrotaan olevan liian vanha rooleihinsa, mistä johtuen hänen tilalleen tarvitaan uusi lapsi. Mitä osanottoon tulee, kilpailu oli menestys, ja siihen ottivat osaa sekä pojat että tytöt, viimeksi mainittu ”hyvällä menestyksellä”.⁴⁸⁴ Lehdessä julkaistiin kuvia suomalaisista lapsista, joilla on yllään tutunlaiset vaatteet: suuret housut, nuttu ja lakki. Tämä on hyvä esimerkki siitä, kuinka tähtibuumi laajentaa tähdestä käydyn keskustelun elokuvakulttuurin totuttujen rajojen ulkopuolelle. Se, että Cooganille etsittiin seuraajaa Suomesta oli jotain uutta, joka liittyi läheisesti elokuvatahdiksi haluamiseen. Nyt kysymys ei kuitenkaan ollut siitä, oliko joku tietämättään tähtiainesta, vaan siitä, muistuttiko joku kyseistä tähteä siinä määrin, että voisi ottaa tämän paikan Hollywoodissa. Julkaistujen kuvien perusteella jotkut suomalaislapset muistuttivat, ainakin isoissa vaatteissaan. Silti yhdestäkään suuriin haalareihin, muhkeaan puseroon ja isokokoiseen hattuun puetusta pienokaisesta ei tullut Cooganin seuraajaa.

On helppo osoittaa, että Jackie Cooganista keskusteltiin aktiivisesti ja hänen elokuvansa olivat suosittuja. Paljon vaikeampi on ymmärtää, minkä takia lapsitähti teki suomalaisiin niin ison vaikutuksen. Yksi syy on varmasti Cooganin poikkeavuus muista tähdistä. Hän oli ensimmäinen lapsitähti, jonka lehdet esittelivät aikalaisille. Cooganin nuori ikä yhdistettynä hyvään näyt-

⁴⁷⁸ Vastausosasto, *Filmiaitta* 11 (1924), 237.

⁴⁷⁹ ”Tunnetteko filmitähtiä?”, *Suomen Kuvalehti* 41 (1925), 1391.

⁴⁸⁰ Korttikesuksen mainos, *Filmiaitta* 13 (1925), 251.

⁴⁸¹ ”Pr. Ph. N. S.”, ”Maailman eri kummit”, *Suomen Kuvalehti* 13 (1924), 406.

⁴⁸² ”Kauan eläköön kuningas”, *Filmiaitta* 11 (1925), 216.

⁴⁸³ ”Suomalainen Jackie Coogan”, *Suomen Kuvalehti* 46 (1926), 1695.

⁴⁸⁴ Ibid.

telemiseen, maailmanlaajuiseen suosioon ja korkeisiin tuloihin oli epätavallinen yhdistelmä, joka kiinnitti huomiota ja herätti kiinnostusta. Näyttää siltä, että lapsuus oli korostetusti esillä kaksikymmentäluvun Suomessa. Esimerkiksi lapsille suunnattujen näytelmien ja teatteriesitysten määrät lähtivät kaksikymmentäluvulla kasvuun.⁴⁸⁵ Chaplin tapasi selittää Cooganin maailmanlaajuista suosiota sillä, että hänet saattoi maailmansodan jälkeen nähdä kaikkien sotaorpojen symbolina.⁴⁸⁶ Suomessa vuoden 1918 tapahtumat vaativat 36 000 ihmisen hengen, tuhansien lasten huoltajat kaatuivat, joutuivat vankileireille tai maanpakoon.⁴⁸⁷ Maassa oli parikymmentätuhatta orpoa, useimmat punaisten perheistä.⁴⁸⁸ *Köyhäinhoitolehden* päätoimittaja Bruno Sarlin kertoo, että jos ”sellainen armeija imee katkeruuden kalkin sieluunsa, on yhteiskunnallinen vaara suuri”.⁴⁸⁹ Koska orvot oli kasvatettava ahkeriksi ja kunniallisiksi kansalaisiksi, maaperä oli otollinen Cooganin kaltaiselle tähdelle. ”Pieni Jackie esittää pientä koditonta orpoa, joka maailmankaupunkiin joutuneena terhakasti pitää puoliaan olemassaolon kamppailussa. Kaikki tietenkin päättyy hyvin pienokaiselle ja hänen löytämälleen isälliselle ystävälle, vanhalle merikarhulle”,⁴⁹⁰ *Iltalehden* nimettömänä kirjoittava kriitikko kertoo elokuvasta *Chaplinin poika omilla teillään*.

Ehkä Coogan miellettiin eräänlaiseksi ideaali-orvoksi, jolta oli paljon opittavana. Tulkintaa puoltaa maassa käyty keskustelu elokuvien sivistävyydestä sekä se, että kaksikymmentäluvun puolivälissä Valtion filmitarkastamon edustajat luokittelivat kaikki Cooganin tähdittämät elokuvat taide-elokuviksi. Vaikka Cooganin näyttelemät pojat tekevät kepposia, he ovat pohjimmiltaan hyväsydämisiiä. Elokuvassa *Chaplinin poika omilla teillään* pojan isä on kuollut Ranskassa ja äiti valtamerialuksella matkalla Yhdysvaltoihin. Uudella mantereella poika on joutua puille paljaille. Vanha merikapteeni, joka ei enää kelpaa työhön, ottaa pojan vastentahtoisesti huostaansa, vähän niin kuin Chaplinin kulkuri ensimmäisessä Coogan-elokuvassa. Teema oli Suomessa ajankohtainen, sillä orpoja sijoitettiin kaiken aikaa uusiin koteihin. Miehen kodissa reipas poika laittaa lakkinsa ja nyytinsä empimättä naulaan. Kun hän näin tehdessään pudottaa kapteenin hatun, hän puhdistaa sen tomuista ja asettaa takaisin paikoilleen. Poika on hyväkäytöksinen. Tarinan edetessä käy selväksi, että hänestä on vanhukselle enemmän hyötyä kuin haittaa. Pikkuinen on ututtera kotitöissä. Lisäksi hän opettaa elämän karaisevaa miestä. Hän esimerkiksi lukee ruokarukouksen ennen syömistä. Tämä tekee vaikutuksen vanhukseseen, jolta tapa on päässyt unohtumaan. Elokuvan puolivälissä vanhuksen reumatismi alkaa vaivata ja mies joutuu vuoteen omaksi. Hänelle määrätään lääkettä, mutta se on niin kallista, ettei hänellä ole siihen varaa. Poika hoksaa, että hän voi tienata rahaa laulamalla ja tanssimalla ihmisille kadun varressa. Hän siis menee töihin. Rahoilla, joita ihmiset hänelle heittelevät, poika ostaa lääkkeen ja levittää sen vanhuksen selkään. Suomessa tällaisen orpolapsen saattoi mieltää ihanteelliseksi, maassa kun keskusteltiin Cooganin edustamille arvoille vastakkaisesti lasten tekemisistä rikoksista. Elokuva, kuten moni muukin Coogan-elokuva, ei käsittele vain orpoutta, vaan yhtäläillä perheen tärkeyttä. Koska ihanne perheestä ha-

⁴⁸⁵ Eva Mustonen 2010, 232.

⁴⁸⁶ David Robinson 1988, 312.

⁴⁸⁷ Panu Pulma & Oiva Turpeinen 1987, 126.

⁴⁸⁸ Ibid., 130.

⁴⁸⁹ Uudelleenpainettu teoksessa Panu Pulma & Oiva Turpeinen 1987, 126.

⁴⁹⁰ ”Elävät kuvat”, *Iltalehti* 2.10.1923, 3.

luttiin liittää kansallisen rakentamisen tärkeäksi perusedellytykseksi,⁴⁹¹ perheen tärkeyden korostamisen voi tulkita puhutelleen monia.

Nimettä esiintyvä toimittaja luonnehtii *Filmiaitassa Chaplinin pojan* nimikkohenkilöä korostaen hahmon positiivisia piirteitä:

Jackie ei suinkaan olekaan mikään epämoraalinen olento, kaukana siitä, vaikka hän välistä riitaantuukin poliisien kanssa. Hän on hyvä poika, joka rakastaa kasvatusisäänsä liikuttavalla tavalla ja on voittanut tämänkin kiintymyksen niin suuressa määrin, että köyhä lasinleikkaaja varmasti ennen luopuisi sielunsa autuudesta kuin tästä kunnan pojasta.⁴⁹²

Valkokankaalla Coogan on siis orpo, mutta kunnan poika. Jo hänen muhkeat ja suurikokoiset vaatteensa olivat omiaan assosioimaan hänet pehmeisiin arvoihin. Elokuvat rakensivat Cooganista ideaalityyppiä ja tällaisena hänet otettiin Suomessa vastaan. Hän oli kaikkea muuta kuin kasvatuslautakunnan huomaan saatetut pojat, jotka olivat rikkoneet lakia (muka) rikoselokuvien innoittamina. Päinvastoin, Cooganin saattoi ajatella olevan korkeamoraalinen ja hyväkäytöksinen lapsi. Cooganin suosioon vaikutti varmasti se, että hänen tähdittämissään elokuvissa ilmenevät vahvoina monet topeliaaniseen maailmankuvaan liitetyt piirteet, joita ovat muun muassa hyvän kodin merkitys, jumalanpelko, osaansa tyytyminen, sääli eläimiä kohtaan, kärsivällisyys, pidättyväisyys ja avuliaisuus.⁴⁹³ Eeva Mustosen mukaan Topelius oli edelleen ajankohtainen, sillä hänen teoksiaan käytettiin ahkerasti kouluissa ja hänen näytelmänsä olivat teatterien suosituinta lastenohjelmistoa.⁴⁹⁴ Koska Cooganin elokuvissa näkyvä samat arvot, ne sopivat hyvin kokoperheen viihteeksi, aivan kuten radiossa vuonna 1926 alkaneet Markus-sedän Lastentunnit. On perusteltua olettaa, että monet suomalaiset näkivät Cooganin lapsen ideaalina, ja toivoivat, että suomalaiset lapset ottaisivat hänet roolimallikseen. Luultavasti moni ottikin, päätellen siitä, että sekä tytöt että pojat ottivat innolla osaa *Suomen Kuvalehden* järjestämään kilpailuun, jossa lapsitähdelle etsittiin seuraajaa. Moni saattoi myös ajatella, että aikuisillakin oli Cooganilta opittavaa, aivan kuten merikarhulla elokuvassa *Chaplinin poika omilla teillään*.

Coogania on syytä ajatella utopistisena orpona muistakin syistä. Näin sen takia, että lehdet tekivät selväksi, että Cooganilla oli vanhemmat, vaikka hän näytteli orpoja.⁴⁹⁵ Näin ollen hän samanaikaisesti sekä oli että ei ollut orpo. Lisäksi kaikki tiesivät, ettei Coogan ollut mikään rääsyläinen, vaan öljylähteiden omistaja ja tunnettu hyväntekijä. Vastaavanlaisesti Cooganin *Chaplinin pojassa* näyttelemä orpo ei ole orpo, vaikka hän on näin luullut. Elokuvan lopussa hän palaa äitinsä yhteyteen. Monet Cooganin näyttelemät orvot paljastuvat vakavaraisiksi, kuten elokuvassa *Chaplinin poika omilla teillään*. Hahmot eivät siis ole työväenluokkaisia, vaan yhteiskunnan parempiosaisia. Jos hahmot saattoikin tulkita punaorvoksi, ne osoittautuivat lopulta valkoisiksi (jos näin halusi tulkita), jotka kohtalo on heittänyt vaikeuksiin. Ei tule myöskään unohtaa, että Coogan oli miljoonien ihailema ja rakastama tähti,

⁴⁹¹ Kai Häggman 1994, 220.

⁴⁹² ”Pelikaani”, ”Chaplinin poika’ eli maailman hauskin filmi”, *Filmiaitta* 6 (1923), 70.

⁴⁹³ Jukka Sihvonen 1987, 17. Katso Timo Jantunen 2008, 51.

⁴⁹⁴ Eeva Mustonen 2010, 229–232.

⁴⁹⁵ Gösta Gustafsson Wrede, ”Hollywood-haastatteluja”, *Filmiaitta* 13 (1923), 170.

joka vain esitti yksinäisiä orpolapsia. Tällaisten seikkojen tiedostaminen on saattanut viehättää niin orpoja kuin muitakin lapsia, miksei aikuisiakin. Cooganin tähtikuvan innoittamana moni orpo saattoi ajatella olevansa rakastettu, rikas ja kuuluisa, vaikka asiat eivät tältä näyttäneetkään. Tiedetäänhän orpokotiin suljetun seitsenvuotiaan Chaplininkin rakentaneen itselleen kuvitteellisen identiteetin, joka teki hänen elämästään hieman siedettävämpää.⁴⁹⁶

”Kyllä jokainen pieni filmitähti saadaan itkemään”

Suomessa puhjennut tähtikuume eli samanaikainen elokuvatähtien ihailu ja omasta tähteydestä haaveilu ei hellittänyt. Uutta ilmiössä oli kaksikymmentäluvun puolivälissä se, että varsinkin *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* sivuilla ryhdyttiin keskustelemaan Hollywood-tähdeksi pääsemisen vaikeudesta sekä tähteyden varjopuolista. Vielä muutamaa vuotta aikaisemmin lehtien sivuilla oli julkaistu neuvoja, joilla rohkaistiin tähdeksi haluavia. Nyt *Filmiaitan* Hollywoodin kirjeenvaihtaja Gösta Gustafsson Wrede kirjoitti vaikeuksista, joita tähdeksi haluavilla oli kohdattavanaan. Wrede kertoo tähtikuumeisten ihmisten elämästä Yhdysvalloissa tällä tavalla:

Retkeillessäni kaupungilla tapaa usein skandinaavialaisia, jotka ovat onnistuneet pääsemään Newyorkiin pyrkiäkseen filmiin, mutta jotka ovat kiltisti saaneet jäädä ilman kiinnitystä. Puhuin viimeksi eilen erään nuoren ylioppilaan kanssa, jonka isä on tunnettu professori Upsalassa, ja jonka filmi kolme vuotta sitten oli houkutellut jättämään kotinsa, vanhempansa, morsiamensa ja paikkansa, lähtemään yhdessä toisen seikkailuhaluisen ja filmihullun nuorukaisen kanssa Yhdysvaltoihin. Alkuaan oli heidän tarkoituksensa matkustaa Kaliforniaan, mutta rahat loppuivat Newyorkissa ja sitten alkoi ankara juokseminen filmikonttorista toiseen. Tulokseton, useitten viikkojen kestävä etsintä ilman penniäkään taskussa ei ole hauskaa, ja niin oli etsittävä muuta työtä. Ensin olivat ”uhrimme” pakotetut pesemään astioita eräässä hotellissa ja sitten käymään läpi kaikki muut ammatit, kuten sanomalehden myyjän, kengänkiillottajan, kauppa-apulaisen, tarjoilijan, hovimestarin ja ratsupoliisin toimet. Ja kuten niin monet muut ovat joutuneet filmin sokaisemiksi, ja polttaneet siipensä, ovat hekin yhä vielä täällä ja *toivovat* tilaisuutta joka luultavasti *ei koskaan* tule. [...] olisipa se edes erikoistapaus, mutta tämä on yksi tuhannesta.⁴⁹⁷

Wreden laatima lehtijuttu eroaa räikeästi *Filmiaitassa* aikaisemmin julkaisuista kirjoituksesta, jossa käsiteltiin tähdeksi pääsemisen mahdollisuuksia, sillä hän kirjoittaa tähtikuumeisista ihmisistä Hollywoodin uhreina, joiden haaveet ovat liki toivottomia.

Wreden kirjoituksissa on nostalginen ja nationalistinen sävy. Tästä voi päätellä, että hän kärsi Hollywoodissa koti-ikävästä. Wrede kertoo, että Yhdysvaltoihin saapuneet eurooppalaiset kadottavat nopeasti oman persoonallisuutensa, oli heillä työn etsinnässä onnea tai ei: ”useimmat amerikkalaistuvat – kadottavat oman luonteensa, muuttuvat tyhjiksi eivätkä välitä enää mistään

⁴⁹⁶ Stephen Weissman, M.D. 2008, 39.

⁴⁹⁷ Gösta Gustafsson Wrede, ”Jack Amerikassa”, *Filmiaitta* 2 (1923), 20–21.

muusta kuin rahasta.”⁴⁹⁸ Hän näyttää olevan sillä kannalla, että unelmat omasta tähteydestä ja itsen toteuttamisesta muuttuvat Hollywoodissa unelmiksi rahasta. Rahan palvontaa pidettiin amerikkalaisille leimallisena.⁴⁹⁹ Wrede kehottaa tähtikuumeen puremia suomalaisia luopumaan turhista haaveista ja tyytymään osaansa. Hän on peräti sitä mieltä, etteivät suomalaiset voi olla Hollywoodissa onnellisia, vaikka menestyisivätkin, sillä

kun palkka tulee, on useimmiten liian myöhäistä – sen tuottama nautinto on vähäinen. Oma maa on muuttunut vieraaksi, lapsuusmuistot entisiltä onnellisilta ajoilta ovat enää vain heikkoja kajastuksia, sydän ei enää syki nuorekkaan reippaasti, silmän välke on sammunut – kulta yksin ei pysty suomaan tyydytystä. – Ainoastaan omassa maassaan voi jokainen saavuttaa todellisen onnen.⁵⁰⁰

Wrede esittää, ettei tähdeksi pääseminen ole vain vaikeaa, vaan toteutensaankin epätyytyttävää. Haaveet saattoivat olla ruusuisia, mutta tähteyden hinta oli kallis: Hollywoodiin päätyneet kadottivat oman identiteettinsä ja sen myötä mahdollisuutensa olla onnellisia. Wreden lehtijutut olivat ankaraa tekstiä kaikille Hollywood-elämästä haaveileville. Hän halusi rikkoa kullatut haaveet ja tehdä selväksi, mistä Hollywoodissa oli hänen mielestä kyse.

Kaksikymmentäluvun puolivälin tähtikeskusteluissa toistuu ajatus, että Hollywood on ”harvoille onnen kaupunki, niin monelle pettyneiden toiveiden kaupunki”.⁵⁰¹ Mutta kuten yllä on osoitettu, elokuvaalehtien sivuilla tähtiä ja heidän yksityiselämää käsittelevät lehtijutut eivät käyneet harvinaisiksi. Silti näiden rinnalla ilmestyi yhä uusia lehtijuttuja, jotka käsittelevät tähteyden varjopuolia. ”Megafooni huutaa: ’itke, itke!’ – ja tähti tottelee auliisti”,⁵⁰² kuuluu yhden *Filmiäitassa* julkaistun jutun otsikko. Teksti käsittelee kameroiden edessä itkemistä. Kuten jo otsikosta käy ilmi, kirjoituksessa esille nousevat tiedot ovat kaukana siitä glamourista, joka elokuvatyöhön oli opittu liittämään. Tekstissä tähteys assosioituu komenneltavana olemiseen ja alistumiseen. Jutun ohessa on pilapiirros, jossa naistähti itkee elokuvakameran edessä. Hän itkee, koska hänen varvasta puristetaan kaksin käsin pihdeillä. ”Kyllä jokainen pieni filmitähti saadaan itkemään”,⁵⁰³ kuvatekstinä lukee. Piirros on ironinen, eikä sitä varmasti ollut tarkoitettu vakavasti otettavaksi, kuten ei pilapiirroksia yleensäkään. Silti tekstissä väitetään, että herkistä ja ilmaisuvoimaisista kasvoistaan tunnettu Lillian Gish saatiin itkemään tällaisella metodilla. Jos tähteys olikin komenneltavana olemista ja alistumista, oli se tämän lehtijutun valossa myös fyysisesti kivuliasta. Pola Negri kertoo tähteyden varjopuolista lehden toisessa numerossa näin:

Vasta-aloitteijan on tehtävä itselleen kysymys: Olenko valmistautunut tekemään kovaa työtä, käyttämään kaiken vapaa-aikani studiossa, noudattamaan taitavien ohjaajien määräyksiä, ollen työssä tuntimäärin toivossa, että joskus minunkin aikani tulee. – Vasta kun

⁴⁹⁸ Ibid.

⁴⁹⁹ Keijo Virtanen 1988, 331.

⁵⁰⁰ Gösta Gustafsson Wrede, ”Jack Amerikassa”, *Filmiäitaa* 2 (1923), 21.

⁵⁰¹ Olof Brinnell, ”Kirje Hollywoodista”, *Filmiäitaa* 3 (1924), 48. Katso ”Filmi-filmiä ja Hollywoodia”, *Filmiäitaa* 9 (1924), 176.

⁵⁰² ”Megafooni huutaa: ’itke, itke! – ja tähti tottelee auliisti”, *Filmiäitaa* 15–16 (1925), 285.

⁵⁰³ Ibid.

harkitsevasti voi näihin vastata myönteisesti – vasta silloin on tartuttava työhön.⁵⁰⁴

Selvästi tähtikuumeisille aikalaisille haluttiin osoittaa tällaisilla kirjoituksilla, että glamouria on enemmän valkokankaalla kuin elokuvakameroiden edessä. Kirjoittelussa voi nähdä suoranaista siirtolaisuudenvastaisuutta. Tämä ei sinällään ole yllättävää, sillä monet suomalaiset pitivät maastamuuttoa epäisänmaallisena maanpetturuutena.⁵⁰⁵

Silti tähtikuumeisiin ihmisiin ei suhtauduttu yksiselitteisen kielteisesti, vaan elokuvalehdissä käytyjä keskusteluja leimasi syvä ristiriitaisuus. Tämä on selvää kun yllä käsiteltyihin lehtijuttuihin suhteutetaan *Filmiaitassa* julkaistua tekstiä, jonka on laatinut nimettömänä esiintyvä toimittaja:

Kaikkia niitä nuoria naisia, jotka ajattelevat olevansa sen amerikkalaisen filmitähden näköisiä, jonka kasvonpiirteet näemme ylempänä esitetyissä kuvissa, kehoitetaan täten lähettämään valokuvansa (yksi kuva riittää) Universal Pictures Corporationille. Virginia Valli tulee itse tarkastamaan kaikki lähetetyt kuvat, ja häntä enimmäin muistutavalle tulee hän henkilökohtaisesti lähettämään kauniin lahjan. Sen lisäksi tulevat ensimmäisen, samoin kuin toisen ja kolmannenkin, palkinnonsaajan kuvat julkaistaviksi kuvalehdissä. Kukapa tietää, vaikka onnelliselle voittajalle aukeaisi suuriakin mahdollisuuksia!⁵⁰⁶

Kyseessä oli leikkimielinen kilpailu, jossa etsittiin Virginia Vallin kaksois-olentoa. Jutun laatija ei kuitenkaan malta olla viittaamatta suuriin mahdollisuuksiin, millä hänen voi arvella tarkoittavan mahdollisuutta päästä tähdeksi. Toisin sanottuna toimittaja yllytti lukijoita haaveilemaan tähteydestä. Kaiken lisäksi *Filmiaitta* julkisti kilpailun, jossa etsittiin elokuvanäyttelijäksi sopivaa naista.⁵⁰⁷ Kilpailu herätti huomiota ja moni otti siihen osaa.⁵⁰⁸ Outi Hupaniitun mukaan kilpailussa etsittiin tähtikokelasta, jolla oli näköä ja persoonallisuutta, joiden rinnalla draamalliset kyvyt olivat toissijaisia.⁵⁰⁹ Toisin sanottuna kilpailussa etsittiin suomalaista tähtikokelasta, jolla on sellaiset avut, joita oli monissa kärjistetyissä kirjoituksissa pidetty ylenkatsotuille Hollywood-tähdille ominaisina.

Selvää on, että vuosikymmenen puolivälissä keskustelut tähdeksi pääsemisestä ja tähteydestä muuttuivat aikaisempaa monisysteemiseksi ja ristiriitaisemmiksi. Vaikka tähdeksi pääsemisen vaikeudesta keskusteltiin paljon ja esille nostettiin tähtien ja sellaisiksi pyrkivien elämän nurjia puolia, kulki keskustelujen mukana kaiken aikaa ajatus, että eihän sitä koskaan voinut tietää, vaikka joku suomalainen tähdeksi pääsisikin. ”Ainoastaan sellaiset luonteet, jotka itsepäisesti pysyvät aikeissaan eivätkä milloinkaan kadota rohkeuttaan, voivat selviytyä kaikista salakareista”,⁵¹⁰ Wrede kertoo. Tällaiset kirjoitukset olivat omiaan synnyttämään käsityksiä, että tähdeksi pääseminen oli mahdollista kaikista väitetyistä vaikeuksista huolimatta.

⁵⁰⁴ ”Pola Negriä on...”, *Filmiaitta* 1 (1926), 7.

⁵⁰⁵ Keijo Virtanen 1988, 322.

⁵⁰⁶ ”Ken on hänen näköisensä?”, *Filmiaitta* 9 (1923), 109.

⁵⁰⁷ ”Tahdotteko ruveta filminäyttelijättäreksi”, *Filmiaitta* 2 (1924), 35.

⁵⁰⁸ ”Filmiaitta”, ”Sovellutko filminäyttelijättäreksi?”, *Filmiaitta* 4 (1924), 70.

⁵⁰⁹ Outi Nieminen, ”Kuuluisuuksien sisärotennot: Filmiaitan vuoden 1924 Filminäyttelijätärkilpailu, lukijattaret ja suomalainen elokuvanäyttelijäys”, *Lähikuva* 1 (2006), 16.

⁵¹⁰ Gösta Gustafsson Wrede, ”Jack Amerikassa”, *Filmiaitta* 2 (1923), 21.

”AMERIKKALAINEN MUSTEKALA”

Kaksikymmentäluvun puolivälissä Hollywood hallitsi maailman elokuva-markkinoita vahvemmin kuin koskaan aikaisemmin. Tämä herätti paljon huolestuneisuutta, eikä vain Suomessa. Vuonna 1921 saksalainen elokuvalehti *Internationale Filmschau* julkaisi yhdysvaltalaista elokuvaa käsittelevän erikoisnumeron. Sen kanteen painettiin kuva *Vapaudenpatsaasta*, jonka soihdusta pitkät selluloidilonkerot kietoutuvat Euroopan pääkaupunkeihin: Lontoo, Berliini, Praha, Pariisi, Rooma ja Wien ovat kaikki yhdysvaltalaisen filmin otteessa.⁵¹¹ Piirustus kuvasi osuvasti Hollywoodin asemaa kaksikymmentäluvun Euroopassa. Yhdysvaltalaisia elokuvia myytiin kaiken aikaa vanhalle mantereelle, eivätkä monet eurooppalaiset elokuvateollisuudet kyenneet haastamaan Hollywoodia edes kotimarkkinoillaan. Kuva ei ole näin yksiselitteinen, vaan siitä voi tehdä toisenkin tulkinnan. Hollywoodia edustavan *Vapaudenpatsaan* voi nähdä kietoneen Euroopan elokuvateollisuudet tiukkaan otteeseensa ja vetävän puoleensa elokuva-alan ammattilaisia. Vuonna 1922 Pola Negri (Saksassa työskennellyt puolalainen emigrantti) palkattiin Hollywoodiin ja pian tämän jälkeen hänen ohjaajansa Ernst Lubitsch.⁵¹² Pola Negri oli Saksan kuuluisin elokuvanäyttelijätär, Lubitsch puolestaan maan kehutuin ja monipuolisin ohjaaja. He eivät jääneet ainoiksi, vaan moni seurasi perässä. ”Amerikkalainen mustekala on jo imenyt Ernst Lubitschin, Pola Negrin, [...] ja useita muita Vanhan maailman filmikuuluisuuksia”, *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja toteaa.⁵¹³ *Suomen Kuvalehdessä* anonyymi kirjoittaja ilmoittaa, että Hollywoodiin lähtemällä ”on Pola Negri lyönyt kaikki saksalaisten näyttelijättärien palkkiosaavutukset”.⁵¹⁴ Käsitys, että yhdysvaltalaisen elokuvan palvelukseen siirryttiin nimenomaisesti paremman palkan perässä, vakiintui tällaisten lausuntojen myötä osaksi emigrantteista käytyjä elokuvakeskusteluja.

Moni eurooppalainen työskenteli Hollywoodissa jo ennen kaksikymmentälukua, esimerkiksi Charles Chaplin. Kristin Thompsonin ja David Bordwellin mukaan kaksikymmentäluvulla uutta oli se, että Hollywood-studiot etsivät systemaattisesti eurooppalaisia kykyjä.⁵¹⁵ Maailmalla huomiota ja arvostusta saavuttaneet eurooppalaisen elokuvan suuntaukset osoittivat amerikkalaisille, että Ruotsissa, Ranskassa, Saksassa ja monessa muussa maassa oli sellaista osaamista, jolle oli kysyntää Hollywoodissa. Maailmalla ruotsalaisesta ja saksalaisesta elokuvasta oli totuttu keskustelemaan taiteena, mitä vasten yhdysvaltalainen elokuva miellettiin ajanvietteeksi. Arvostettujen ohjaajien ja näyttelijöiden palkkaaminen oli osa Hollywoodin yritystä kohottaa yhdysvaltalaisen elokuvan arvostusta. Mutta ennen kaikkea parhaiden eurooppalaisten kykyjen palkkaaminen varmisti, ettei yhdenkään maan elokuvatuotanto kasvaisi sellaiseksi, että se voisi uhata Hollywoodin asemaa maailman elokuvamarkkinoilla. Kyseessä oli eräänlainen ennaltaehkäisevä isku. Monet eurooppalaiset elokuva-alan ammattilaiset siirtyivät Hollywoodiin, koska siellä heille tarjoutuivat uudenlaiset mahdollisuudet kehittää tai-

⁵¹¹ Uudelleen painettu teoksessa Thomas J. Saunders 1994, ii.

⁵¹² Kristin Thompson 1999b, 131.

⁵¹³ ”Amerikkalaisen filmin voittokulku”, *Filmiaitta* 11 (1925), 210.

⁵¹⁴ ”Kreivitär – Filmitähti: Mitä kuvalehdessä julkaistu muotokuva voi saada aikaan”, *Suomen Kuvalehti* 4 (1921), 78.

⁵¹⁵ Kristin Thompson & David Bordwell 2010, 143.

teellista osaamistaan.⁵¹⁶ Myös taloudellisilla seikoilla oli merkitystä, muttei yksinomaan palkkauksen kannalta. Hollywoodissa elokuvia nimittäin tuotettiin suuremmilla budjeteilla, paremmin varustetuissa studioissa ja isommille katsojajoukoille. Thomas Elsaesser muistuttaa, että Hollywoodiin siirtyneet eurooppalaiset olivat taiteilijoita ja ammattilaisia, joita houkuttelivat teknologia, resurssit ja palkkiot, joita yhdysvaltalainen elokuvateollisuus tarjosi.⁵¹⁷

”Ruotsalainen filmitaide on kärsinyt suuria tappioita viime aikoina sen kautta, että Amerikka on niellyt sen parhaita voimia”,⁵¹⁸ *Filmiaitan* nimettömänä pitäytyvä toimittaja toteaa. Victor Sjöström lähti Ruotsista vuonna 1923, Mauritz Stiller hänen jäljessään vuonna 1924.⁵¹⁹ Maasta lähti myös moni näyttelijä, esimerkiksi Greta Garbo ja Lars Hanson. Moni tutkija päättää ruotsalaisen elokuvan kultakauden vuoteen 1924, jolloin maan elokuvateollisuus oli menettänyt parhaat kykynsä Hollywoodille.⁵²⁰ Suuria tappioita kärsi samoista syistä myös Saksan elokuvateollisuus.⁵²¹ Juuri ne eurooppalaiset ohjaajat, joita Suomessa arvostettiin kaikkein eniten, muuttivat Yhdysvaltoihin ja siirtyivät yhdysvaltalaisen elokuvateollisuuden palvelukseen. Heidän lisäksi sinne siirtyi moni muukin, kuten *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja kertoo:

Hollywoodiin näyttää vähitellen muodostuvan kokonainen ruotsalainen siirtokunta. Äskettäin saapuivat sinne Mauritz Stiller ja Greta Garbo. Heidät otti vastaan Victor Sjöström, joka oli tanskalaisen Benjamin Christensenin kanssa kerännyt asemalle joukon kansallispukuisia ruotsalaisia lapsia tervehtimään tulijoita. Lars Hansson rouvineen on myös Hollywoodissa.⁵²²

Aikalaisten annettiin ymmärtää, etteivät nämä emigrantit jäisi viimeisiksi. Eräs *Filmiaitan* toimittaja on esimerkiksi sillä kannalla, että Margita Alfvén ”on yksi niistä, joiden tehtäväksi jää Greta Garbon ja Karin Molanderin viitan tavoittaminen kehittyäkseen heidän vertaisekseen – ja voidakseen ehkä kerran siirtyä heidän jäljestään Amerikkaan”.⁵²³ Lehden toinen nimetty esiintyvä toimittaja taas toteaa, ettei Garbo ”ole ainoa tähti, joka on kohonnut kunnian kukkuloille, Hollywoodissa on paljon muitakin, ja vielä sinne sopii nytkin lisää”.⁵²⁴ Oli alkanut näyttää siltä, että Hollywood ostaa jokaisen eurooppalaisen elokuva-alan ammattilaisen, joka on lahjakas ja saavuttaa menestystä. Saman asian kääntöpuolena eurooppalainen elokuva näytti surkastuvan elokuvantekijöiden Hollywood-uran ponnahduslaudaksi.

Kaksikymmentäluvun puolivälissä *Filmiaitassa* ja *Filmrevynissä* julkaistiin lehtijuttuja, jotka ilmentävät kriitikoiden pettymystä uusiin ruotsalaisiin elokuviin. Anders Marklund kertoo, että pian ensimmäisen maailmansodan jälkeen ruotsalaiset kohtasivat kovenevaa kilpailua maailman elokuvamarkkinoilla.⁵²⁵ Lisäksi sotaa seurasi talouden laskukausi, minkä myötä

⁵¹⁶ Brad Prager 2000, 285.

⁵¹⁷ Thomas Elsaesser 2008, 365.

⁵¹⁸ ”Hänen pieni majesteettinsa”, *Filmiaitta* 17 (1925), 300.

⁵¹⁹ Anders Marklund 2010, 74.

⁵²⁰ *Ibid.*, 72.

⁵²¹ Thomas J. Saunders 1994, 198.

⁵²² ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 15–16 (1925), 288.

⁵²³ ”Hänen pieni majesteettinsa”, *Filmiaitta* 17 (1925), 300.

⁵²⁴ ”Pohjolan tähti”, *Filmiaitta* 7–8 (1926), 118.

⁵²⁵ Anders Marklund 2010, 74.

ihmisillä oli aiempaa vähemmän rahaa, mikä näkyi elokuvaalippujen myynnis-
sä. Kun vielä parhaat elokuvantekijät lähtivät Hollywoodiin, ruotsalaista elo-
kuvaa ryhdyttiin kansainvälistämään parempien vientilukujen toivossa. Ro-
bin Hood on sillä kannalla, että ruotsalaisen elokuvan taso laski kun elokuvia
muutettiin sisällöltään kevyemmiksi, jotta ne kiinnostaisivat myös yhdysval-
talaista yleisöä.⁵²⁶ Moni suomalainen kriitikko oli samalla kannalla. ”Olemme
tottuneet saamaan Ruotsista filmitaiteen parasta. Ainakin joku aika sitten oli
naapurimaamme filmituotanto voittamaisillaan sekä saksalaisen että ame-
rikkalaisen tuotannon ennätykset”,⁵²⁷ *Filmiaitan* anonyymi toimittaja muis-
telee. Kriitikoista uusissa ruotsalaisissa elokuvissa ei ollut vahvaa kansallista
leimaa. Eräs *Filmiaitan* toimittaja on sitä mieltä, että naapurimaan elokuva-
teollisuuden menestys ”aiheutti tietenkin yritteliäisyyden ulottamista fil-
mialallakin suuremmassa määrässä kuin mitä oli toivottavaa ja naapuriemme
filmeistä ei enään puhuttu sillä kunnioituksella kuin ennen”.⁵²⁸ Aikaisemmin
”[r]uotsalaiset filmit ovat aina herättäneet meillä erikoista mielenkiintoa sen-
vuoksi, että niiden aihepiiri on meille läheinen”,⁵²⁹ sama kirjoittaja esittää.
Juuri kansan ja luonnon kuvaamisesta luopumiseen suhtauduttiin pettymyk-
sen sekaisin tuntein. ”Ruotsalainen filmi saavutti hyvän maineensa kansan
elämän kuvauksilla, joita se muutama vuosi sitten tuotti sangen runsaasti.
[...] Myöhemmin alettiin filmata seuraelämänäytelmiä, pyrittiin ikäänkuin
amerikkalaisen filmin tasolle, mutta epäonnistuttiin”, lehden nimettä kirjoit-
tava toimittaja harmittelee.⁵³⁰

Silti suomalainen elokuvaehdistö seurasi mielenkiinnolla eurooppalais-
ten taiteilijoiden siirtymistä Hollywoodiin ja heidän täkäläistä elämäänsä.
Toimittajia askarrutti, nostaisiko eurooppalaisten elokuvantekijöiden työ-
panos Hollywood-elokuvien tasoa vai tulisiko omaperäisistä taiteilijoista val-
tavan koneiston osia vailla tarvittavaa autonomiaa. Ensimmäinen vaihtoehto
vaikutti todennäköiseltä. Ainakin *Filmiaitan* nimettömänä kirjoittava toimit-
taja kertoo amerikkalaisten ottaneen Victor Sjöströmin toiveikkaina vastaan.
Amerikkalaiset ”odottavat Sjöströmiltä paljon hyvää, sillä he pitävät häntä
taiteilijana, joka vääjäämättömästi luo *omia* teoksia, teoksia, joiden tuoreus
ja taiteellinen henki on valtamerentakaiselle filmikulttuurille uutta”.⁵³¹ Suo-
messä oli aikaisemminkin pohdittu, josko ruotsalaiset voisivat osoittaa ame-
rikkalaisille, kuinka elokuvataidetta luodaan. Toimittajista näin oli nyt tapah-
tumassa. Saksassakin jotkut ajattelivat, että Hollywood palkkaa eurooppalai-
sia kykyjä nostaakseen yhdysvaltalaisen elokuvan tasoa.⁵³² Tällainen ajattelu
oli omiaan synnyttämään käsityksiä, ettei taiteilijoiden Hollywoodiin siirty-
minen ollut mikään pysyvä maisemanvaihdos, vaan eräänlainen työmatka.
Eräs *Filmiaitan* anonyymi toimittaja onkin sillä kannalla, että eurooppalaiset
palaavat pian kotimaihinsa:

Ruotsalaisten filminäyttelijäin vierailu Amerikassa supistunee odo-
tettua lyhyemmäksi. Lars Hansson, Maritz Stiller ja Greta Garbo ovat
matkustaneet sinne turistipassilla, joka oikeuttaa oleskelemaan kuusi

⁵²⁶ Robin Hood 1984, 113, 115.

⁵²⁷ ”Laivurinkatu 40”, *Filmiaitta* 5 (1925), 109.

⁵²⁸ Ibid.

⁵²⁹ ”Kun miljoonat pyörivät”, *Filmiaitta* 5 (1925), 109.

⁵³⁰ ”Hiidenluolan kuningas”, *Filmiaitta* 10 (1925), 197.

⁵³¹ ”Victor Sjöströmin ensimmäinen amerikkalainen filmi on valmistunut”, *Filmiaitta* 5 (1924), 93.

⁵³² Thomas J. Saunders 1994, 199, 217.

kuukautta Yhdysvalloissa. Mahdollisesti voidaan sitä pidentää vielä kuudella kuukaudella. Mutta sitten päättyy oleskelu. Siirtolaisten maahanmuuton rajoittamisen vuoksi on Ernst Lubitschillakin ollut monenmoisia hankaluuksia, mutta nyt on hän kumminkin saanut asiansa järjestetyksi.⁵³³

Turistipassit saattoivat mutkistaa taiteilijoiden työskentelyä Hollywoodissa, mutta tällaiset ongelmat olivat helposti ratkaistavissa. Aika tuli näyttämään, että moni eurooppalainen oli lähtenyt Yhdysvaltoihin sinne jäädäkseen.

Amerikkalaiseen elämäntapaan ja Hollywoodin studiojärjestelmään sopeutuminen ei ollut helppoa. Esimerkiksi siirtymä pienen mittakaavan ruotsalaisesta tuotantojärjestelmästä yhdysvaltalaiseen oli valtava muutos, sillä elokuvatuotanto oli maissa hyvin erilaista. Toisin kuin Hollywoodissa, Ruotsissa ohjaajat kontrolloivat elokuviensa tuotantoprosesseja aina ideasta editointiin.⁵³⁴ Hollywoodissa heidän oli pakko sopeutua studioiden johtajien tahtoon. Esimerkiksi Sjöström joutui huomaamaan, etteivät yhdysvaltalaiset kuvaajat voineet rikkoo tiettyjä normeja, vaikka elokuva olisi siitä hyötynyt.⁵³⁵ Mauritz Stiller ja Greta Garbo eivät puolestaan saaneet työskennellä yhdessä, kuten he halusivat, eivätkä amerikkalaiset alkuun osanneet kuvata näyttelijätärtä suotuisasti.⁵³⁶ Suomessa näistä vaikeuksista tiedettiin vähän. Maassa päästiin kuitenkin tutustumaan Garbon kuulumisiin kun *Filmiaitta* julkaisi lehtijutun, joka käsittelee tähden Amerikassa antamia haastatteluja. Yhdysvallat ”on minulle vieras maa, mutta se sopii minulle siitä huolimatta. Te olette kaikki niin iloisia”,⁵³⁷ Garbo kertoo. Vaivatonta uuteen elämään sopeutuminen ei hänellekään ollut. Eniten Garboa hämmensivät hänen ihailijansa. En ”voi ymmärtää miksi nämä ihmiset kirjoittavat minulle ja haluavat kuvani, eiväthän he tunne minua ja kotona Ruotsissa ei ole tapana kirjoittaa tuntemattomille – niin sanokaa minulle, mitä minun tulisi tehdä näillä kirjepinkoilla?”⁵³⁸ Aikaisemmin Garboa oli arvostettu näyttelijänä, eikä hänen yksityiselämästään tiedetty. Nyt hän oli Hollywood-tähti, jonka yksityiselämä kuului elokuvaalehtien sivuille. Vastaavasti Hollywoodiin muuttanut Pola Negri pääsi moneen kertaan *Filmiaitan* sivuille, eikä aina niin suotuisassa valossa. Toisinaan uutisoitiin, että hän on Chaplinin rakastajatar, ja toisinaan, että hän ei ole. Lehden nimettömänä kirjoittava toimittaja kertookin, että amerikkalaiset ”eivät luota filmitähden suuruuteen, ennenkuin hänestä on tehty aikataavalla reklaamia”.⁵³⁹ Yksityiselämää koskevat lehtijutut olivat tällaista mainosta ja siihen eurooppalaisten näyttelijöiden ja heidän ihailijoidensa oli nyt totuttava.

Eurooppalaiset loistavat Hollywoodissa

Suomalaisia tietysti kiinnosti, kuinka heidän ihailemansa eurooppalaiset taiteilijat onnistuvat Hollywoodissa. Kun Victor Sjöströmin ensimmäinen Hol-

⁵³³ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 2 (1926), 32.

⁵³⁴ Bo Florin 1999, 154.

⁵³⁵ Ibid., 157.

⁵³⁶ Mark A. Vieira 2005, 9–11, 15.

⁵³⁷ ”Pohjolan tähti”, *Filmiaitta* 7–8 (1926), 118.

⁵³⁸ Ibid.

⁵³⁹ ”Pola Negri”, *Filmiaitta* 13 (1923), 177.

lywood-elokuva *Korkeimman oikeuden edessä* (*Name the Man*, 1924) oli valmis, *Filmiäitassa* ilmestyi nimettömänä pitäytyvän toimittajan kirjoitus, jossa hän toteaa, että teoksen ”taiteellinen henki on outo Amerikalle, mutta mestariohjaaja on kumminkin amerikkalaisin voimin tehnyt siitä taiteellises-
sa suhteessa ainutlaatuisen näytelmän”.⁵⁴⁰ Sjöström pystyi tekemään taidetta Hollywoodissa, aivan kuten Erich von Stroheim ennen häntä. ”Tunnettu ruotsalainen ohjaaja Victor Sjöström, on Amerikassa ohjannut Hall Cainen kuuluisan teoksen ’Master of Man’. Hienolla taideaistillaan on hän sisällyttänyt filmiin kaiken oleellisen Cainen teoksesta, pysyen uskollisena kirjan hengen-
gelle”, toteaa vastaavasti elokuvan *Filmiäitassa* arvostellut kriitikko.⁵⁴¹ Hän iloitsee, että ”[t]ekotavaltaan filmi monessa suhteessa poikkeaa muista amerikkalaisista filmeistä onnellisella tavalla”.⁵⁴² Aikaisemmin yhdysvaltalaisia adaptaatioita oli kritisoitu siitä, että ne eivät olleet uskollisia alkuperäisille teoksille. Sjöström oli sen sijaan tavoittanut romaanin hengen ja käsitellyt sitä elokuvallisesti. Näin ajatteli ainakin *Filmiäitan* arvostelija, joka toteaa, että ”detaljeja luodessaan Sjöström on ottanut huomioon filmitaiteen edelly-
tyksen ja vaatimukset tavalla, joka oikeuttaa meidät antamaan hänelle nimi-
tyksen mestariohjaaja. [...] Filmi on harvinaisen ehjä ja kohottava taide-
luoma”.⁵⁴³ Mitä Sjöströmin ensimmäiseen Hollywood-elokuvaan tuli, huolet taiteilijoiden liiasta mukautumisesta yhdysvaltalaiseen studiojärjestelmään näyttivät turhilta.

Victor Sjöströmin toinen Hollywood-elokuva, *Hän joka saa korvapuusteja* (*He Who Gets Slapped*, 1924), on säilynyt kokonaan. Se tuli Suomessa ensi-iltaan marraskuun 9. päivä vuonna 1925.⁵⁴⁴ Sen ja siitä käytyjen keskustelujen tarkastelun kautta voi lähestyä kysymystä, missä määrin elokuvaa pidettiin yhdysvaltalaisena ja missä määrin Sjöströmille ominaisena. Mainostajat eivät epäilleet väittää, että kyseessä on ”Victor Sjöströmin mestariteos”, joka on lyönyt ”kaikki aikaisemmat saavutukset New-Yorkissa, Lontoossa, Pariisissa, Berliinissä ja Tukholmassa”.⁵⁴⁵ *Filmiäitan* nimettömänä esiintyvä elokuva-arvostelija on mainostajia maltillisempi:

Vaikka Sjöström onkin jo ennättänyt vähän amerikkalaistua, on hän edelleen ruotsalainen ohjaaja. Hänen uusi filmsä muistuttaa teko-
tavaltaan paljon hänen aikaisempiaan. Siinä ei ole amerikkalaiseen tapaan häikäisevän loistavia kohtauksia, Sjöström ei turvau-
du valokuvauksellisiin tehokeinoihin, vaan tyytyy vanhoihin menettelyta-
poihinsa.⁵⁴⁶

On vaikea sanoa mitä kriitikko tarkoittaa sanoessaan, ettei teoksessa ole ”amerikkalaiseen tapaan häikäisevän loistavia kohtauksia”, ehkä sitä, ettei elokuvassa ole suurelokuville ominaista näyttämöllepanoa. Tulkintaa puoltaa se, että hän ajattelee teoksen muistuttavan ohjaajan aikaisempia elokuvia, joita arvostettiin muun muassa niiden vahvasta henkilöpsykologisesta ulottu-
vuudesta. Väite, että ”Sjöström ei turvau-
du valokuvauksellisiin tehokeinoi-

⁵⁴⁰ ”Syysnäyttämökäuden filmiuutuuksia”, *Filmiäitta* 11 (1924), 233.

⁵⁴¹ ”Korkeamman oikeuden edessä”, *Filmiäitta* 17–18 (1924), 385.

⁵⁴² Ibid.

⁵⁴³ Ibid.

⁵⁴⁴ *Elonet*-tietokanta.

⁵⁴⁵ Punaisen Myllyn ja Piccadillyn mainos, *Helsingin Sanomat* 8.11.1925, 2.

⁵⁴⁶ ”Hän joka saa korvapuusteja”, *Filmiäitta* 15–16 (1925), 282.

hin” on kuitenkin outo. Bo Florin osoittaa, että Sjöström päinvastoin käyttää ruotsalaisissa elokuvissaan toistuvasti ristihäivytystä ja rikkoo suojaviivaa.⁵⁴⁷ Hän käyttää tällaisia häivytyksiä myös elokuvassa *Hän joka saa korvapuusteja*. Ne korostavat tarinan kannalta tärkeitä siirtymiä, aivan kuten Sjöströmin ruotsalaisissa elokuvissa. Kuten Suomessa, myös Saksassa Hollywoodissa tuotettujen elokuvien eurooppalaisuuden korostaminen tuotti kritiikkiä, jossa oli enemmän intohimoa kuin terävänäköisyyttä.⁵⁴⁸

Elokuvassa *Hän joka saa korvapuusteja* on kohta, jossa uransa ja vaimonsa menettänyt tiedemies Paul Beaumont näkee unta. Unessa klovni pyörittää sormensa päässä karttapalloa, joka nähdään lähikuvassa. Karttapallon kanssa on valotettu ristiin otos, jossa joukko pellejä laskeutuu karttapallon ympärillä olevalle kehälle. Sitten kuva karttapallosta katoaa ja paljastuu, että klovnit istuvat sirkusareenan reunalla. Ristihäivytykset ovat kiistatta valokuvauksellinen tehokeino. Elokuvan muista jaksoista tyyliillisesti poikkeava kohta on hyvin motivoitu. Beaumont, jota on kutsuttu typeryukseksi ja klovniksi, käsittää unessaan, että elämä on yhtä sirkusta. Herättyään hän omaksuu klovnin roolin. Kenties *Filmiaitan* arvostelija oli niin tarinan lumoiissa, ettei hän kiinnittänyt kohtauksen tyyliin paljon huomiota. Sen sijaan *Suomen Sosiaalidemokraatin* nimettä kirjoittanut arvostelija oli terävisilmäisempi. Hänestä elokuvaa *Hän joka saa korvapuusteja* ”on pidettävä niinhyvin sisällyksensä syvälliseen perusajatukseen kuin muotovalmiiseen tulkintaan ja teknillisisin apuneuvoin loihdittuihin suuremμοisiin vertauskuviin nähden sanan varsinaisessa merkityksessä taidefilminä”.⁵⁴⁹ Luultavasti hän tarkoittaa teknisin keinoin luodoilla vertauskuvilla sellaisia kohtauksia kuin yllä esitelty unijakso, jossa ristihäivytykset ovat merkittävässä osassa.

Robin Hood on sillä kannalla, että Victor Sjöströmin tehtävä Hollywoodissa oli puolustaa ruotsalaisille elokuville ominaista ”ihmiskuvauksen puhautta ja psykologista aitoutta”.⁵⁵⁰ *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* toimittajat olivat samaa mieltä. *Suomen Sosiaalidemokraatin* arvostelija mainitsee, että ”etevä luonnanäyttelijä Lon Chaney vie osansa jälleen mestarillisesti tehden täyttä oikeutta ajattelijaj-kirjailijalle”, viitaten Leonid Andrejeviin, jonka romaanin adaptaatio teos on.⁵⁵¹ *Filmiaitan* anonyymi arvostelija taas toteaa, että ”Chaney ei pelkää käyttää voimakkaita keinoja, sillä hän tietää hallitsevansa niitä. Hänen epätoivoaan, lohdutonta hymyään ja hänen katkeraa vihaansa ei hevillä unhoittane. Quasimodona ja tässä tehtävässään on hän osoittanut olevansa muuan filmin suurimmista luonnanäyttelijöistä”.⁵⁵² Elokuvassa tiedemies Paul Beaumontista tulee klovni nimeltä ”Hän”, jonka bravuuri on tulla lyödyksi avokämменellä kasvoille. ”Klovni on tässä filmissä puhtaasti traagillinen olento [...], kaikki nauravat hänelle ja hänen rakkaudentunnustuksiaan pidetään [...] ilveilynä”, *Filmiaitan* arvostelija esittelee.

Kohta, jossa Paul Beaumont yrittää kertoa sirkuksessa työskentelevälle neidolle rakkaudestaan, on hyvä esimerkki teoksen henkilöpsykologisesta ulottuvuudesta. Beaumont ja nainen, jonka nimi on Consuelo, ovat kahden sirkuksen takahuoneessa. Consuelo istuu tuolilla, jonka äärelle Beaumont on polvistunut kertoakseen tunteistaan. Chaneyn liikkeet ovat hitaita ja rauhalli-

⁵⁴⁷ Bo Florin 1999, 154–155.

⁵⁴⁸ Thomas J. Saunders 1994, 202.

⁵⁴⁹ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosiaalidemokraatti* 10.11.1925, 4.

⁵⁵⁰ Robin Hood 1984, 130.

⁵⁵¹ ”Elävät kuvat”, *Suomen Sosiaalidemokraatti* 10.11.1925, 4.

⁵⁵² ”Hän joka saa korvapuusteja”, *Filmiaitta* 15–16 (1925), 283.

sia. Ne uhkuvat surumielisyyttä, joka vertautuu Consueloa näyttelevän Norma Shearerin hymähtelyyn. Consuelo ei selvästi ymmärrä, mistä on kyse. Beaumont ennustaa naisen kämmenestä tämän tulevaisuuden. Sanoessaan naimisiin toisen miehen kanssa aikovalle naiselle tämän olevan tuomittu, Chaney värisyttää kasvojaan, korostaen näin klovnia repiviä tunteita ja sanojen merkitystä. Beaumont toteaa, että on vain yksi henkilö, joka Consuelon voi pelastaa, ja tämän henkilön nimi alkaa H-kirjaimella. Kyseinen henkilö on tietysti Beaumont, joka tunnetaan nimellä ”Hän”. Kuulemastaan ällistynyt Consuelo vetäytyy taemmas kuin hän ei tietäisi mitä sanoa tai kuinka toimia. Sitten hän luulee, että kyseessä on vitsi, ja lyö Beaumontia kasvoille. Chaney tukeutuu pieniin eleisiin. Hän vetäytyy lattialla taaksepäin ja pudottaa leukansa korostaakseen hahmon kokemaa järkytystä. Chaneyn näyttelemisessä korostuu hienosti ensin hahmon varovainen toiveikkuus ja sitten täydellinen epätoivo ja tyrmistys. Katsojilla on etuoikeutettu näköala tarinamaailmaan ja Beaumontin tunteisiin, jotka jäävät elokuvan henkilöhahmoilta huomaamatta. Henkilöhahmot eivät ymmärrä toinen toisiaan. Sjöströmin varhaisempi elokuva *Terje Vigen* tarjoaa vastaavan näkökulman tarinamaailmaan, jossa kukaan ei ymmärrä perheensä menettäneen Vigenin tunteita. Tässä mielessä *Hän joka saa korvapuusteja* oli Sjöströmille ominainen.

Tyyliltään *Hän joka saa korvapuusteja* on klassinen Hollywood-elokuva. Läpi yllä esitellyn kohtauksen Sjöström käyttää analyttistä editointia siten, että näemme hahmot välillä yksin ja välillä yhdessä, vaikka ohjaaja tukeutui monissa ruotsalaisissa elokuvissaan pitkiin ottoihin,⁵⁵³ laajoihin kuvakokoihin ja syvätarkkaan kuva-alaan. Tarinan tarpeet, erityisesti dialogi ja hahmojen tunteet, motivoivat leikkauksia ja kamerakulmia Hollywood-elokuville ominaiseen tapaan. Kohtauksessa ei rikota suojaviivaa. Tuolissaan taakse vetäytynyt Consuelo nähdään puolikuvassa, joka on otettu alaviistosta. Alakulman käyttöä motivoi se, että Beaumont katsoo naista tämän jalkojen juuresta. Lisäksi nainen näyttää alakulman takia vahvalta ja kaukaiselta, mikä korostaa hänen tavoittamattomuuttaan. Tälle otokselle vastakkaisesti Beaumont nähdään puolikuvassa yläkulmaotoksessa kun Consuelo lyö häntä kasvoille. Vastakuva säilyttää hahmojen välisen suhteen ja korostaa toisaalta Beaumontin pienuutta ja surkeutta. Otokset korostavat, että hahmot kuuluvat samaan sirkusmaailmaan, mutta heidän tunteensa eivät kohtaa heidän fyysisestä läheisyydestään huolimatta. Elokuvassa *Hän joka saa korvapuusteja* on Sjöströmin parhaille elokuville ominainen psykologinen ulottuvuus, minkä lisäksi siinä on hänen ruotsalaisille töilleen ominaisia ristihäivytyksiä, mutta teos on klassinen Hollywood-elokuva. Sjöström sopeutui tekijänä erinomaisesti yhdysvaltalaiseen studiojärjestelmään. Bo Florin arvelee, että Sjöströmillä, kuten muillakin vasta Hollywoodiin saapuneilla emigranteilla, saattoi olla alkuun aivan erityinen asema studiojärjestelmässä, mikä antoi heille poikkeuksellisia vapauksia.⁵⁵⁴ Tämä selittää sitä, ettei Sjöströmille ominainen tyyli kadonnut minnekään, vaan mukautui yhdysvaltalaiseen tuotantojärjestelmään ja alkoi kehittyä sen puitteissa. Eräs *Filmiaitan* arvostelija kertookin, että Sjöströmin myöhempi Hollywood-elokuva *Kuninkaita maanpaossa* (*Confessions of a Queen*, 1925) on ”amerikkalaistyylinen”, mutta ”sjöströmiläisen kulttuurin elähyttämä, joka vaikuttaa, että Euroopassakin kat-

⁵⁵³ *Lainsuojattomat* (Berg-Ejvind och hans hustru, 1918) on tässä suhteessa merkittävä poikkeus.

⁵⁵⁴ Bo Florin 1999, 162.

sellaan sitä mielihyvällä”.⁵⁵⁵ Tässäkään teoksessa ohjaaja ”ei ole antanut, kuten niin usein sattuu, houkutella itseään liioitteluun, hän ei käsittele valtavia massoja, vaan nojautuu enemmän tehokkaaseen vaikutukseen pikkuasioissa. Ja hän puristaa näyttelijästä enimmän mahdollisen”.⁵⁵⁶ Monista suomalaisista kriitikoista Sjöströmin Hollywood-ura oli käynnistynyt suorastaan erinomaisesti. Ruotsissa monet kuitenkin pettyivät taiteilijan Hollywood-elokuvaan, koska niissä oli heistä vieras sävy.⁵⁵⁷

Sjöström ei ollut ainoa Hollywoodiin siirtynyt eurooppalainen ohjaaja, jota arvostettiin vahvasta näyttelijäohjauksesta ja amerikkalaiseksi miellettyjen tehokeinojen välttämisestä. *Filmiaitassa* julkaistiin nimettä kirjoittaneen toimittajan arvostelu, joka käsittelee Ernst Lubitschin toista yhdysvaltalaista elokuvaa *Avioliiton ilveilyä* (*The Marriage Circle*, 1924), joka tuli Suomessa ensi-iltaan 13. marraskuuta vuonna 1924.⁵⁵⁸

Ernst Lubitsch, Amerikkaan muuttanut saksalainen ohjaaja, on aina halveksinut liian suuria teknillisiä apukeinoja, koettaen luoda ensin mahdollisimman paljon vain pelkällä näyttelemisellä, ja vastan näiden osoittautuessa riittämättömiksi, turvautuu ulkonaisiin tehokeinoihin.⁵⁵⁹

Suomalaiset kriitikot näyttävät ajatelleen, että suuret eurooppalaiset ohjaajat pysyivät Hollywoodissa omille tyyleilleen uskollisina. ”Hänen uusi filmsä ’Avioliiton ilveilyä’ on mahdollisimman yksinkertainen, harvatekstinen, kuul-tavan selvä ja ilman minkäänlaisia teknillisiä ’huiputuksia’. – Ja kuitenkin on se äärimmäisen mielenkiintoinen ja kahlehtiva”,⁵⁶⁰ arvostelija jatkaa. Saksas-sakin väitettiin, että Lubitsch pysyi Hollywoodissakin saksalaisena mestarina, jonka työ vahvistaa saksalaisen elokuvan kansainvälistä mainetta.⁵⁶¹ Vaikka eurooppalaisten taiteilijoiden siirtyminen Hollywoodiin köyhdytti eurooppalaisia elokuvia, oli ilmiössä se hyvä puoli, että Hollywood-elokuva muuttui monimuotoisemmaksi. Mitään sellaista luonnehdintaa kuin ”mahdollisimman yksinkertainen” ei Suomessa ollut totuttu liittämään Hollywood-elokuvaan, eurooppalaisiin kylläkin. Elokuvan *Kuninkaita maanpaossa* arvostelleesta *Filmiaitan* toimittajastakin tuntuu siltä ”kuin Sjöström tahtoisi näyttää amerikkalaisille ohjaajille, miten tällainen filmi, jonka aihepiirinä on hovimaailma, on tehtävä”.⁵⁶²

Eurooppalaisten emigranttiohjaajien yhdysvaltalaiset elokuvat miellettiin nimenomaisesti ohjaajien tekemiksi elokuviksi, vaikka Hollywood-elokuvaan yleensä suhtauduttiin tehdastuotteina. Toisinaan muidenkin yhdysvaltalaisen elokuvien kontekstissa keskusteltiin tekijyydestä, esimerkiksi suurelokuvien kohdalla, muttei yhtä paljon kuin emigranttien elokuvien ollessa kyseessä. Ajan elokuvakeskusteluissa tekijyys korostui aivan erityisesti kun tekijä tiedettiin eurooppalaiseksi. *Filmiaitan* anonyymi toimittaja kertoo:

⁵⁵⁵ ”Kuninkaita maanpaossa”, *Filmiaitta* 2 (1926), 31.

⁵⁵⁶ Ibid., 30.

⁵⁵⁷ Robin Hood 1984, 130.

⁵⁵⁸ *Elonet*-tietokanta.

⁵⁵⁹ ”Avioliiton ilveilyä”, *Filmiaitta* 14 (1924), 307.

⁵⁶⁰ Ibid.

⁵⁶¹ Thomas J. Saunders 1994, 201.

⁵⁶² ”Kuninkaita maanpaossa”, *Filmiaitta* 2 (1926), 31.

On muuten ilahduttavaa todeta, että Amerikan etevimpien ohjaajain joukossa on kunniapaikalla eurooppalaisia miehiä. Von Sternbergin ja von Stroheimin nimi on nyt kaikkien huulilla ja ”Photoplayn” uudenvuoden katsauksessa pidetään Lubitschia päätä pitempänä Amerikan kaikkia muita regissöörejä. Ja niiden kolmen, neljän regissöörin joukossa, joilta voimme odottaa enemmän, on Sjöström ensimmäisenä.⁵⁶³

On selvää, että toimittaja jakaa *Photoplayssa* ilmaistun käsityksen eurooppalaisten asemasta Hollywoodissa, vaikkei hän sano sitä suoraan. Eurooppalaisten ohjaajien arvostus ei siis laskenut sen takia, että he muuttivat Yhdysvaltoihin ja alkoivat työskennellä Hollywood-studioiden alaisuudessa. Vaikka tekijät työskentelivät studioissa, joita Suomessa oli luonnehdittu tehtaiksi, emigranttien ensimmäiset elokuvat lupasivat hyvää ja monet elokuvatoimittajat jäivät odottamaan lisää mestariteoksia.

SUOMALAINEN ELOKUVA JA KANSAINVÄLISYYDEN ONGELMA

Kaksikymmentäluvun puolivälissä Suomi-Filmi Oy pyrki määrätietoisesti luomaan kansallista elokuvatuotantoa. Lauri Kuoppamäen sanoin yhtiön ”toimintaohjelma tähtää alallaan monipuoliseen isänmaalliseen työhön, josta aikaa voittaen on varmasti koituvaa maallemme paljon siunausta”.⁵⁶⁴ Päätellen essentialististen suomalaisten elokuvien saamasta vastaanotosta, niille oli kysyntää sekä kriitikoiden että yleisöjen taholta. Erkki Karun ohjaamat *Koskenlaskijan morsian* (1923) ja *Nummisuutarit* (1923), Jalmari Lahdensuon *Pohjalaisia* (1925) ja Harry Roeck Hanssenin *Murtovarkaus* (1926) olivat uusia teoksia *Kihlauksen* (1922) ja *Anna-Liisan* (1922) viitoittamalla tiellä. Kaikki ovat kirjallisuusadaptaatioita, jotka kuvaavat Suomen luontoa ja kansaa. Näiden ohella valmistui kokoillan näytelmäelokuvia, joilla ei ole kirjallista pohjaa. Yksi näistä on Oy Komedio-Filmi Ab:n tuottama *Meren kasvojen edessä* (1926), jonka ohjasi Suomi-Filmi Oy:stä eronnut Teuvo Puro. Suomen luonnon ja kansan kuvauksiksi voi laskea myös Suomi-Filmi Oy:n elokuvat *Suursalon häät* (1924) ja *Myrskyluodon kalastaja* (1924), joista ensiksi mainitun ohjasi Konrad Tallroth ja jälkimmäisen Erkki Karu. Toisin kuin muut tässä mainitut elokuvat, *Suursalon häät* ei vetänyt paljon katsojia ja sai kriitikoiltakin moitteita.⁵⁶⁵

Koskenlaskijan morsiamen yleisömenestyksen on arveltu olleen suomalaisen elokuvan siihen asti paras.⁵⁶⁶ Väinö Katajan samannimiseen romaaniin perustuvaokuva miellettiin perisuomalaiseksi, vaikka Mauritz Stillerin ja Victor Sjöströmin ruotsalaisia elokuvia pidettiin teoksen itsestään selvinä esikuvina. ”Forsfarens brud kan gott mäta sig med de på svenskt botten inspelade filmerna ’Juha’ [1921] och ’Sången om den eldröda blumman [1919]”,⁵⁶⁷ aprikoi *Åbo Underrättelserin* ”Bio-Girl”. Lauri Kuoppamäki on sitä mieltä, että ”[e]nsimmäinen varsinaisista taidefilmeistä Sjöströmin hen-

⁵⁶³ ”Uusi regissöörinero”, *Filmiaitta* 2 (1925), 38.

⁵⁶⁴ ”L: Kki.”, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä VII”, *Filmiaitta* 3 (1926), 45.

⁵⁶⁵ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, passim.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, 230.

⁵⁶⁷ ”Bio-Girl”, ”Biograferna”, *Åbo Underrättelser* 8.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

keen oli Kiven 'Kihlaus', jonka [...] jälkeen on seurannut toinen toistaan valmiimpi taidefilmi".⁵⁶⁸ *Uuteen Suomeen* elokuva-arvosteluja laatinut Uno Hirvonen on sitä mieltä, että *Koskenlaskijan morsian* on "jokaiselta metril-tään kotimainen, suomalainen, joka ulkomaillekin lähetettynä edustaa ansiokkaasti kotimaataan".⁵⁶⁹ *Anna-Liisan* tavoin se koettiin elokuvaksi, joka edustaa maata ja sen kansaa oikealla tavalla, toisin kuin *Ollin oppivuodet* (1920) tai kaksikymmentäluvun taitteen kotimaiset slapstick-komediat. Suomalaisen ja ruotsalaisen kansanluonteen samankaltaisuus oli nostettu aina toisinaan esille, eivätkä *Koskenlaskijan morsiamen* ruotsalaiset vaikutteet jääneet Hirvoselta huomaamatta. "Ohjaaja on käyttänyt jonkinlaista maalailevaa vaikutustapaa, jonkalaiseen olemme aikaisemmin tutustuneet eräissä ruotsalaisissa filmeissä, m. m. Lagerlöf-filmatisoinneissa",⁵⁷⁰ hän toteaa. Käsitykset *Koskenlaskijan morsiamen* supisuomalaisuudesta näkyvät selvänä myös nimimerkillä "Hunni" laaditussa arvostelussa, joka julkaistiin *Viikko-Sanomissa*: "Olemme vakuutettuja siitä, että 'Koskenlaskijan morsian' ihanine koskimaisemineen (Mankkalan kosket), aitosuomalaisine aiheineen ja kokonaan kotimaisin voimin valmistettuna tulee samaan ihastuneen vastaanoton kaikkialla omassa maassamme."⁵⁷¹ Juuri elokuvan kansalliseksi miellettyjen elementtien uskottiin vetoavan suomalaisiin. Ne erottivat teoksen niin ruotsalaisista kuin yhdysvaltalaisistakin elokuvista.

Mauritz Stillerin elokuvia *Juha* ja *Laulu tulipunaisesta kukasta* pidettiin periaatteessa suomalaisina teoksina, olihan ohjaaja asunut maassa ja teokset peustuvat Juhani Ahon ja Johannes Linnankosken romaaneihin. Autenttisen suomalaisuuden koettiin kuitenkin erottavan *Koskenlaskijan morsianta* näistä Ruotsissa tuotetuista elokuvista. Tämä näkyy hyvin elokuvan koskenlaskukohtauksen innoittamissa lehtikirjoituksissa:

Sellaisia huimiam koskenlaskuja, kuin mainitussa filmissä, tuskin missään muualla voitaisiin edes ajatella ja vaikuttavinta on se, että laskun suorittavat näyttelijät itse, eikä, kuten esim. Ruotsissa filmatussa Linnankosken romaanissa 'Laulu tulipunaisesta kukasta', jossa paljon vaatimattomamman koskenlaskun suorittaa toinen henkilö, eikä Olavia esittävä Lars Hansson.⁵⁷²

Koskenlaskukohtaus on elokuvan huippuhetki, joka noteerattiin useissa arvosteluissa. "Erikoisen mielenkiinnon antaa tällä filmille koskenlasku, jota ei filmissä milloinkaan liene nähty niin suurenmoisena",⁵⁷³ kertoo *Aamulehden* nimettömänä esiintyvä toimittaja.⁵⁷⁴ "Kinopalatsin edustalla seisoo aina ihmisiä katsomassa tauluihin kiinnitettyjä valokuvia, joista varsinkin se paljon-

⁵⁶⁸ "L: Kki.", "Kuvafilmi sivistysvälineenä VII: Kehitys Suomessa", *Filmiaitta* 3 (1926), 45.

⁵⁶⁹ "U. H.", "'Koskenlaskijan morsian'", *Uusi Suomi* 1.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁷⁰ Ibid.

⁵⁷¹ "Hunni", "'Koskenlaskijan morsian'", *Viikko-Sanomien* 6.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁷² "Huomattava kotimainen filmiuutuuks", *Suomen Sosialidemokraatti* 3.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁷³ "Kotimaiset filmit", *Aamulehti* 13.2.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁷⁴ Tässä tulee muistaa, että myös *Laulu tulipunaisesta kukasta* ja *Juha* sisältävät näyttäviä koskenlaskuja.

puhuttu koskenlaskukuva herättää vilkasta mielipiteen vaihtoa”,⁵⁷⁵ mainitaan lehden toisessa numerossa. Se, että näyttelijät olivat laskeneet vaarallista koskea oikeiden tukkipoikien ottein, oli monesta suoranainen uroteko. *Helsingin Sanomissa* nimettä esiintyvä henkilö vakuuttaa, että ”Mankalan kuulusia koskia ei ole ennen lautoilla laskettu, ja paikkakunnalla on suuri kunnioitus niitä kohtaa, syystäkin, sillä ne ovat vaatineet monta ihmishenkeä...”⁵⁷⁶ Koskia laskiessaan näyttelijät edustivat täysin rinnoin sitä suomalaisuutta, jota elokuvassa kuvataan. Kyse ei ollut mistään tempusta tai katsojien petkuttuksesta, mikä koettiin erityisesti yhdysvaltalaisille elokuville ominaiseksi. ”Koskenlaskijan morsianta’ filmattaessa ei käytetty n. k. teatteritemppuja, joita moniaitten ulkomaisten filmien perusteella olemme tottuneet näkemään, vaan näyteltiin koko kirjailijan laajan mielikuvituksen tuottama romaani huikeine koskenlaskuineen aivan todellisesti”,⁵⁷⁷ sanotaan *Suomen Kuvalehdessä*.

Koskenlaskijan morsian oli monesta elokuva, joka kykenee täyspainoisesti kilpailemaan Hollywood-tuotannon kanssa. ”Ulkomaisissa filmeissä usein käytetyt hermojännittävät, vaaralliset kohtaukset ovat tässä suomalaisessa tuotteessa tavanneet parempansa”,⁵⁷⁸ on Uno Hirvosen *Uudessa Suomessa* esittämä kanta. Jännittävyys ei kuitenkaan kumpua turhanpäiväisestä tarinasta, eikä se ole luonteeltaan sensaatiohakuista, mikä kriitikoista oli tavallista yhdysvaltalaisen rikoselokuvien ollessa kyseessä. Päinvastoin, *Koskenlaskijan morsian* perustuu Väinö Katajan romaaniin, joka kuvaa suomalaista elämää sellaisena, millaiseksi monet aikalaiset sen mielessään kuvittelivat. Tällaisista syistä *Aamulehden* nimettömäksi jäänyt kriitikko kirjoittaa innoissaan, että ”meidän filmituotantomme liikkuu terveellä pohjalla eikä hae kaikenlaisia tehtyjä aiheita, kauhunkuvia ja rakkausdraamoja, joissa petetään, juodaan ja ammutaan”.⁵⁷⁹ *Koskenlaskijan morsian* oli useasta kirjoittajasta hieno elokuva ja se vahvisti heidän käsityksiään siitä, että suomalaisella elokuvalla on edessään loistava tulevaisuus. ”Kun suomalainen filmitoiminta kehittyi edelleen samaa vauhtia kuin mitä se tähän mennessä on tehnyt, olemme tässäkin suhteessa hetimiten kilpailukelpoisia yleismaailmallisilla kilpakentillä”,⁵⁸⁰ on nimimerkki ”Hunnin” kanta *Viikko-Sanomissa*. Tällaista tulevaisuususkoa vahvistivat uutiset, jotka kertoivat *Koskenlaskijan morsiamen* saaneen Ruotsissa erinomaisen vastaanoton.⁵⁸¹ Pohjoismaiden lisäksi teos ilmeisesti ostettiin moneen muuhunkin maahan.⁵⁸²

Nummisuutarit, *Pohjalaisia* ja *Murtovarkaus* ovat *Koskenlaskijan morsiamen* tavoin elokuvia, jotka käsittelevät Suomea ja suomalaisia. Eloku-

⁵⁷⁵ ”Yhtä ja toista pääkaupungista”, *Aamulehti* 12.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁷⁶ ”Suomi-Filmi Mankalassa”, *Helsingin Sanomat* 25.8.1922, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁷⁷ ”Väinö Katajan Koskenlaskijan morsian filmattu viime kesänä Mankalassa”, *Suomen Kuvalehti* 40 (1922), 990.

⁵⁷⁸ ”U. H.”, ”Koskenlaskijan morsian”, *Uusi Suomi* 1.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁷⁹ ”Yhtä ja toista pääkaupungista”, *Aamulehti* 12.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁸⁰ ”Hunni”, ”Koskenlaskijan morsian”, *Viikko-Sanomat* 6.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁸¹ ”Miten suomalaista filmitaidetta arvostellaan Ruotsissa”, *Filmiaitta* 17 (1923), 250.

⁵⁸² Kari Uusitalo et al. (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat* (Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto, 2002), 230.

vat kuitenkin poikkeavat toisistaan monin tavoin. Vaikka kutakin nimitettiin ”kansankuvaukseksi”, jo elokuvien pintapuolinen tarkastelu osoittaa, että essentialistisiksi luonnehdittavien elokuvien joukko on itse asiassa monenkirjava. Aleksis Kiven näytelmään perustuva *Nummisuutarit* on komedia, Artturi Järviluoman oman näytelmänsä pohjalta käsikirjoittama *Pohjalaisia* taas tragedia ja Minna Canthin *Murtovarkauden* filmatisointi pikemminkin rikoselokuva. Genre-elokuvina niitä ei kuitenkaan voi pitää, ei ainakaan samassa mielessä kuin monia Hollywood-elokuvia. Tällä kannalla olivat myös aikalaiskirjoittajat, jotka olivat mielissään siitä, että kotimaiset tekijät olivat karttaneet Hollywood-elokuvien konventioita. Esimerkiksi *Filmiaitassa* nimettömänä kirjoittava arvostelija kehuu *Nummisuutareita* siitä, että ”kaikkia amerikkalaisia liioitteluja on vältetty, vaikka kiusaus langeta n. k. slapstick-lajiin lieneekin usein ollut suuri”.⁵⁸³ Yhdysvaltalaiset slapstick-komediat olivat kotimaisten komedioiden ilmeisiä esikuvia vielä kaksikymmentäluvun taitteessa, mutta nyt yhdysvaltalaisia piirteitä kartettiin tietoisesti ja esikuvina pidettiin sekä ruotsalaisia kultakauden elokuvia että suomalaisen taiteen mestariteoksia. *Heinolan Sanomien* anonyymi reportteri mainitsee, että ”’Nummisuutarit’ on Suomen näytelmärunouden loistavin saavutus ja kansankomediana alallaan vertaansa vailla”.⁵⁸⁴ Erinomaisena pidettiin filmatisointiakin. *Etelä-Savon* elokuvatoimittaja nimittäin mainitsee, että ”’Nummisuutareita’ filmattaessa on kaiken aikaa pyritty olemaan Kiven hengelle niin uskollisia kuin suinkin ja kunnioitettavan paljon siirretty sitä valkealle kankaalle”.⁵⁸⁵ ”Kirjeenvaihtaja” sanoo *Pohjolan Sanomissa*, että ”Aleksis Kiven ’Nummisuutarit’ on filmattuna parempi kuin moni ehkä odottikaan, se on suorastaan verraton”.⁵⁸⁶ Koska teos arvosteltiin hyväksi, monet aikalaiset ajattelivat, että se innostaa ulkomaiset katsojat tarttumaan suomalaiseen kirjallisuuteen. ”Kun tämä filmi täältä menee maita ja meriä kiertämään, ei meidän tarvitse vähääkään epäillä, etteikö se herättäisi huomiota ja mielenkiintoa kaunista maatamme kohtaan ja myöskin sen kirjallisuutta kohtaan, johonka vain harvoilla ulkomaalaisilla on ollut tilaisuus tutustua”, nimimerkki ”Kirjeenvaihtaja” iloitsee *Pohjolan Sanomissa*.⁵⁸⁷ Kuten *Koskenlaskijan morsiamessa*, *Nummisuutareissa* arvostettiin erityisesti sen väärentämättömäksi koettua suomalaisuutta, joka erottui edukseen Hollywood-elokuvien dominoimalla elokuvakentällä.

”’Pohjalaisia’ ei ole filmi sanan amerikkalaisessa merkityksessä, siinä ei ole käytetty yllättäviä teknillisiä keinoja”, kertoo *Iltalehden* ”T. V.”, josta tällaiset keinot ”olisivatkin tuiki tarpeettomia tämäntapaisessa kansankuvauksessa, jonka henki ja pyrkimys voidaan tulkita pätevästi aivan yksinkertaisin keinoin”.⁵⁸⁸ Nämä ”yksinkertaiset keinot” oli omaksuttu avoimesti ruotsalaisesta elokuvasta ja toisaalta kotimaisesta näyttämötaiteesta. Monelta jäi kuitenkin huomaamatta, että Hollywood vaikutti kaiken aikaa kotimaisen

⁵⁸³ ”Merkipäivä Suomen filmitaiteelle”, *Filmiaitta* 17 (1923), 238; ”Tänään kysyimme”, *Iltalehti* 10.11.1923, elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁸⁴ ”Reportteri”, ”’Nummisuutarit’ Heinolassa”, *Heinolan Sanomat* 19.3.1924, elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁸⁵ ”Toissasunnuntaina klo 11...”, *Etelä-Savo* 27.11.1923, elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁸⁶ ”Kirjeenvaihtaja”, ”Nummisuutarit valkoisella kankaalla”, *Pohjolan Sanomat* 26.11.1923, elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio, KAVA.

⁵⁸⁷ Ibid.

⁵⁸⁸ ”T. V.”, ”’Pohjalaisia’ filminä”, *Iltalehti* 17.11.1925, elokuvan *Pohjalaisia* (1925) leikekansio, KAVA.

elokuvan kehitykseen. Tämä näkyy esimerkiksi siinä, että *Pohjalaisia* nimettiin toistuvasti suomalaiseksi ”suurfilmiksi”, vaikka käsite oli totuttu liittäämään ensisijaisesti ison budjetin Hollywood-elokuvaan.⁵⁸⁹ ”Ei voi muuta kuin onnitella tämän ensimmäisen suomalaisen suurfilmin tekijöitä”,⁵⁹⁰ kirjoittaa nimimerkki ”Setä” *Karjalassa*. *Pohjalaisten* kohdalla suurelokuvaluonnehdinta oli perusteltu siinä mielessä, että teos poikkeaa mittakaavallaan kaikesta aiemmasta kotimaisesta elokuvasta. ”Tämä yritys on suurusuuntaisin, mihin Suomi-Filmi on tähän asti ryhtynyt. Esiintyvien henkilöiden lukumäärä tässä filmissä nousee paljon suuremmaksi kuin missään aikaisemmassa kotimaisissa filmeissä”,⁵⁹¹ toteaa *Sisä-Suomen* nimettömänä kirjoittava toimittaja. *Filmiaitassa* kerrotaan samansuuntaisesti, että teosta varten on hankittu ”vanhoja ajoneuvoja kymmenittäin, huonekaluja hevoskuormittain ja monenlaista muuta museotavaraa, jota on tarvittu sisäkuviin”.⁵⁹² Tällaiset näyttämöllepanon laajuutta koskevat luonnehdinnat puoltavat käsitystä, ettei *Pohjalaisia* ollut tavanomainen adaptaatio, vaan kotimainen vastine yhdysvaltalaisille suurelokuville. Suomi-Filmi Oy oli ryhtynyt tietoisesti ison mittaluokan tuotantoon. Mittakaavaltaan teos on kuitenkin paljon yhdysvaltalaisia suurelokuja vaatimattomampi, mitä näyttämöllepanoon ja budjettiin tulee. Koska kytkös Hollywoodin suurelokuviin ei noussut elokuvakeskusteluissa eksplisiittisesti esille, se ei selvästi tehnyt teoksesta elokuvakirjoittajien mielestä yhtään vähempää kansallista. ”Eikä meidän ole tarvinnut katua nähtyämme tämän kansanelämän kuvauksen laajennettuna valokuvaesityksellä sen alkuperäisiltä liikuntapaikoilta”,⁵⁹³ toteaa Hollywood-elokuvia toistuvasti ylenkatsonut Lauri Kuoppamäki. Selvästi suurelokuva oli malli, jota saattoi soveltaa kansallisiksi mielletyllä tavalla.

”Murtovarkaudessa’ on kaikki aitoa, huoliteltua, taiteilijan silmän valvomaa. Tällainen filmi on mahdollisimman kaukana amerikkalaisesta tehdastuotannosta”,⁵⁹⁴ *Filmiaitan* nimettömänä pitäytyvä toimittaja kertoo. Hänestä täällä ”ei tunneta amerikkalaista työtapaa repäisevien ’vetonumeroiden’ kyhäämiseksi”.⁵⁹⁵ Kuten *Koskenlaskijan morsian* oli osoittanut, kansallisiksi koetut aiheet saattoivat olla hyvinkin jännittäviä. *Murtovarkauden* keskiössä on rikos, jonka tekijäksi pahantahtoinen noita lavastaa nuoren naisen, pilatakseen neidon ja tähän rakastuneen nuorukaisen suhteen. Teoksessa ei ole vain yhtä erittäin jännittävää kohtausta kuten *Koskenlaskijan morsiamessa*, vaan monta. *Murtovarkauden* ”jännitysluonne houkuttelee varmaan itse piintyneimmän ’amerikkalaisenkin’ sitä katsomaan”,⁵⁹⁶ *Uuden Auran* kriitikko arvelee. Suosituksi teos osoittautuikin. ”Missä siis piilee menestyksen salaisuus tähän filmiin nähden?”⁵⁹⁷ kysyy *Kalevan* elokuvatoimittaja. Hän vastaa, että se piilee tekijöiden ammattitaidon lisäksi elokuvan ”supisuomalai-

⁵⁸⁹ Kaksikymmentäluvun puolivälissä sitä käytettiin satunnaisesti muidenkin kotimaisten elokuvien yhteydessä.

⁵⁹⁰ ”Setä”, ”Tulenteilota filmissä ’Pohjalaisia’”, *Karjala* 25.11.1925, elokuvan *Pohjalaisia* (1925) leikekansio, KAVA.

⁵⁹¹ ”Pohjalaisia’ valkoiselle kankaalle”, *Sisä-Suomi* 16.6.1925, elokuvan *Pohjalaisia* (1925) leikekansio, KAVA.

⁵⁹² ”Pohjalaisia’ filmiasussa”, *Filmiaitta* 18 (1925), 317.

⁵⁹³ ”Lauri Kuoppamäki”, ”Pohjalaisia”, *Filmiaitta* 18 (1925), 315.

⁵⁹⁴ ”Murtovarkaus”, *Filmiaitta* 12 (1926), 199.

⁵⁹⁵ Ibid.

⁵⁹⁶ ”Elävät kuvat”, *Uusi Aura* 1.10.1926, elokuvan *Murtovarkaus* (1926) leikekansio, KAVA.

⁵⁹⁷ ”Huomenna maanantaina...”, *Kaleva* 17.10.1926, elokuvan *Murtovarkaus* (1926) leikekansio, KAVA.

suudessa, sen kotoisessa tunnelmassa, sen ihanissa kuvauksissa suvisen Suomen kauneuksista, jotka mekin, kuten filmin Helena, haluaisimme sulkea syliimme”.⁵⁹⁸ *Murtovarkaus* oli aikalaisnäkökulmasta kansallinen elokuva, maan luonnon ja kansan kuvaus, mutta se oli myös suomalainen vastine yhdysvaltalaisille rikoselokuville, jotka olivat suosittuja Suomessa ja ulkomailla. Itse asiassa rikostematiikkaa esiintyy useammassakin suomalaiseen kontekstiin sijoitetussa elokuvassa: *Anna-Liisa* kertoo lapsenmurhasta ja *Koskenlaskijan morsian* lavastetuista tukkionnettomuuksista. Selvästi rikostematiikkaa ja sen suosiota saattoi hyödyntää kansalliseksi mielletyn elokuvan teossa.⁵⁹⁹

Essentialistisille suomalaisille elokuville oli alusta alkaen tavoiteltu kaupallista menestystä myös kotimaan rajojen ulkopuolella. Erkki Karu kertoo, että ”maamme on asukasmäärältään siksi pieni että ei juuri mikään filmi kannata yksistään oman maan väestön kannatuksen varassa. Meidän on koettava valmistaa ainoastaan laatutavaraa, joka ’menee’ myöskin ulkomailla täydestä”.⁶⁰⁰ Ruotsi oli kaksikymmentäluvun taitteessa osoittanut, että pienikin maa voi olla elokuva-alalla suurvalta. Kotimarkkinoilla essentialistiset suomalaiset elokuvat menestyivät erinomaisesti. ”Ja yleisö – sehän on aina ottanut uudet kotimaiset filmit hyvin vastaan, ainahan niissä on ollut jotain mielenkiintoista, tuttuja paikkoja, tuttuja näyttelijöitä ja tutun romaanin mukainen juoni”,⁶⁰¹ *Aamulehden* toimittaja kertoo. Koska mikään näistä seikoista ei vedonnut itsestään selvästi ulkomaisiin katsojiin, suomalaiset elokuvat pysyivät ensisijassa kotimaan omina vetonumeroina: yksikään essentialistinen suomalainen elokuva ei päässyt *Koskenlaskijan morsiamen* lisäksi laajaan levitykseen ulkomaille.⁶⁰² Kaksikymmentäluvun edetessä maailman elokuvamarkkinoilla oli yhä enemmän kilpailua. Kotimaisen elokuvan huonoista venttiluvuista huolimatta monen suomalaisen mielikuvitukseen oli iskostunut ajatus, että suomalainen elokuva voisi menestyä hyvin maailmalla, jopa Yhdysvalloissa.⁶⁰³

Kosmopoliittinen suomalainen elokuva

Kaksikymmentäluvun puolivälissä ruotsalaisen elokuvan kultakausi oli takana, eivätkä ruotsalaisten elokuvien vanavedessä tuotetut suomalaiset elokuvat, joilla on vahvat siteet kansallisiin taiteisiin, näyttäneet moderneilta. ”Ja miksi yhä vielä pitää esikuvanaan ruotsalaisia kansanfilmejä?” kysyy Olavi Paavolainen *Ylioppilaslehdessä*.⁶⁰⁴ ”Ovathan naapurimme itse viime aikoina ruvenneet myöntämään heikommuutensa esim. amerikkalaisten rinnalla. Sieltäpäin on uusia vaikutteita etsittävä.”⁶⁰⁵ Paavolainen on oikeassa siinä, että ruotsalaisen elokuvatuotannon päälinjat olivat muuttuneet. Vuosikym-

⁵⁹⁸ Ibid.

⁵⁹⁹ Katso Jaakko Seppälä, ”Korkeimman voiton kansainvälinen rikoskuvasto”, *Lähikuva* 3 (2010), 7–10.

⁶⁰⁰ ”Valkoisen kankaan taiteilijoita Porvoossa filmaamassa”, *Uusimaa* 25.7.1923, *Nummisuutarien* (1923) leikekansio, KAVA.

⁶⁰¹ ”Yhtä ja toista pääkaupungista”, *Aamulehti* 12.1.1923, *Koskenlaskijan morsiamen* (1923) leikekansio, KAVA.

⁶⁰² Kari Uusitalo et al. (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat* (Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto, 2002), passim.

⁶⁰³ Katso Routa Jussi 1931, 22.

⁶⁰⁴ ”O. P.-n.”, ”Myrskyluodon kalastaja”, *Ylioppilaslehti* 24 (1924), 335.

⁶⁰⁵ Ibid.

menen alussa monet ruotsalaiset alkoivat kyllästyä 1800-luvun talonpoikaiselämää kuvaaviin teoksiin, eivätkä arvostetut tekijät epäilleet omaksua vaikutteita kansainvälisistä trendeistä.⁶⁰⁶ Kun Victor Sjöström ja Mauritz Stiller lähtivät Hollywoodiin, ruotsalainen elokuva alkoi avautua yhä vahvemmin kansainvälisyyden suuntaan.⁶⁰⁷ Kalliiden prestiisielokuvien tuotantomäärät vähenivät ja tuottajat alkoivat panostaa populaareihin genreihin.⁶⁰⁸ *Filmiäitan* kriitikoille tämä oli suuri pettymys. Näistä elokuva-arvostelijoista Hollywood-elokuville ominainen kansainvälisyys näkyy uusissa ruotsalaisissa elokuvissa. Asiasta voitiin kertoa elokuvamainoksissakin:

Ruotsalainen filmitaide on viime vuosina pyrkinyt jonkinlaiseen kansainvälisyyteen. Eri ohjaajat ovat panneet parhaansa, – ja seurauksena oli, että se ruotsalainen taidefilmi, johon meilläkin alun perin tutustuttiin, ajanmenoon katosi. Sijalle saatiin hyviä tai huonoja salonkidraamoja, joiden alkuperän saattoi todeta ainoastaan tehtaan nimestä.⁶⁰⁹

Mitä suomalaiseen elokuvaluotantoon tulee, essentialistisiksi luonnehdittavat elokuvat eivät kadonneet kaksikymmentäluvun puolivälissä, mutta niiden ohella tuotettiin elokuvia, joissa näkyy selvänä elokuvantekijöiden pyrkimys kosmopoliittisuuteen. Kotimaisesta elokuvasta alettiin tehdä kansainväli-sempää. Kuten edeltävässä luvussa todettiin, epokaaliset piirteet eivät olleet suomalaisessa elokuvassa uusi ilmiö, mutta uutta suhteessa kaksikymmentäluvun alkuun oli se, että Suomessa tuotettiin nyt kokoillan elokuvia, joissa epokaaliset piirteet ovat hallitsevassa asemassa. Clifford Geertzin käsitteitä soveltaen kyse oli ”epokaalisesta suomalaisesta elokuvasta”.⁶¹⁰

Roland af Hällström pitää vuonna 1931 ilmestyneessä kirjassaan Erkki Karua kotimaisen elokuvan suunnannäyttäjänä, joka ”osasi määritellä suomalaisen filmin rajat ja pysytellä niiden sisäpuolella, mutta tilaisuuden sattuessa myös väljentää niitä, ei satunnaisesti ja umpimähkään, vaan määrätietoisesti ja harkitun alkutyöskentelyn jälkeen”.⁶¹¹ *Suvinen satu* (1925) on Suomi-Filmi Oy:n tuottama elokuva, jossa epokaaliset painotukset näkyvät selvinä. Erkki Karun ohjaama ”[f]ilmi on oikeastaan ensimmäinen kotimainen salonkikomedia, ja voimme tyydytyksellä todeta, että niin vaikea kun tehtävä on ollutkin ja niin paljon kuin filmikomedialta vaaditaankin, tässä on onnistuttu verrattain hyvin”,⁶¹² *Uuden Auran* elokuva-arvostelija ilmoittaa. Roland af Hällström päätyi kuitenkin sille kannalla, että koko hanke olisi voitu jättää toteuttamatta:

Suurilla miehillä on omat pienet heikkoutensa, niin myös Karulla. Yksi niistä [...] oli hänen lukkarinrakkautensa helsinkiläisiä ’kulttuuripiirejä’ kohtaan. [...] Täten Karu kerran erehtyi tekemään suomalaista salonkifilmiä, jossa kultturellinen vaikutusvalta oli hyvin suuri. Tuloksena oli *Suvinen satu* [...] – firman omassa pii-

⁶⁰⁶ Bo Florin 2003, 73, 78–79.

⁶⁰⁷ Jan Olsson 25.6.2010.

⁶⁰⁸ Tytti Soila 1998b, 163.

⁶⁰⁹ Adamsin filmitoimiston mainos, *Filmiäitta* 4 (1924), 68.

⁶¹⁰ Clifford Geertz 1973, 240–241.

⁶¹¹ Roland af Hällström 1936, 228.

⁶¹² ”Helsingissä näytetään...”, *Uusi Aura* 15.3.1925, elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

rissä kuva pian sai lempinimen 'Savinen suti', mikä jo osoittaa sen arvoa.⁶¹³

Salonkikuvasto oli opittu liittämään ennen kaikkea Hollywoodiin, eivätkä kriitikot katsoneet teoksia hyvällä joitain poikkeuksia lukuun ottamatta. *Suvinen satu* on muunnelmä vanhasta äkäpussin kesyttämisteemasta, jonka aikalaiset tunsivat niin teatterista, kirjallisuudesta kuin elokuvistakin. Mitään perin suomalaista William Shakespearen näytelmästä tutussa teemassa ei ole. *Suvisessa sadussa* taiteilija Bertel von Bjelke kutsuu kunnallisneuvos Kannon kasvattityttären Hilkan tanssiaisiin. Diivamainen nainen käyttäytyy yliolkaisesti häneen rakastunutta taiteilijaa kohtaan. Von Bjelke päättää kesyttää neidon: ystävineen hän kiusaa naista kunnes tämä myöntää, että viihtyy parhaiten taiteilijan seurassa.

Elokuvan kartanoympäristö sai lehdistössä runsaasti kiitosta, esimerkiksi *Satakunnan Kansan* ”Bio-Boylta”:

Tuskin olisi voitu löytää kauniimpaa seutua kuin Karlbergin puisto tällaista filmiä varten. Puiston torni laajoine näköaloineen, hymyilevät peilitynnet lammet, hilpeät koivikot ja synkät kuusikot, joiden lomissa kaartelee sieviä, upeaan Karlbergin linnaan päättyviä teitä, muodostavat kauniin taustan tapahtumille.⁶¹⁴

Samankaltaista kuvastoa oli nähty Suomi-Filmi Oy:n elokuvissa aikaisemminkin. Tiettyssä mielessä Carl Fagerin ohjaama *Rautakylän vanha parooni* (1923) on salonkielokuva. Se sijoittuu kartanoympäristöön, muttei nyky aikaan, vaan 1800-luvun puoliväliin. Aikalaiskeskustelussa salonkielokuviksi tavattiin kutsua juuri nykyaikaan sijoitettavia yläluokan kuvauksia, mutta käsitteen rajat eivät olleet selviä ja vakiintuneita. Tämän Zacharias Topeliuksen novelliin pohjaavan teoksen näyttämöllepanoa ei pidetty onnistuneena. ”Voidaan kai olla yhtä mieltä siitä, että meillä ei vielä pitäisi yrittää filmejä, joissa tarvitaan huoneinteriörejä, jotka vaativat paljon tilaa ja vielä enemmän rahaa ennen kuin niistä tulee hyviä”,⁶¹⁵ kirjoittaa nimimerkki ”V-n.” *Kouvolan Sanomissa*. Suomalaiset kriitikot eivät mieltäneet salonkia suomalaiselle kulttuurille ominaiseksi ympäristöksi, vaan yhdistivät sen ulkomaalaisuuteen ja Hollywood-elokuvaan. *Viikko-Sanomissa* asiasta kerrotaan näin:

Ulkolaisia filmejä katsellessaan oli yleisön käsitys filminäytelmästä ehtinyt muokkautua määrättyyn suuntaan, nimittäin sellaiseen, että filmin yksinoikeus on liikkua ainoastaan ylhäisöpiireissä, salonkimaailmassa, joka itseasiassa on vieras varsinaisille filmitaiteen ihailijoille ja katsojille. Kun meillä Suomessa ei ole juuri sanottavasti ollenkaan minkäänlaista n. s. salonkielämää, ei meillä voitu ajatellakaan ryhtyä tämänkaltaisten filmien luomiseen – sehän olisi – ja on ehkä vieläkin – sula mahdottomuus.⁶¹⁶

⁶¹³ Roland af Hällström 1936, 229.

⁶¹⁴ ”Bio-Boy”, ”Äskettäin valmistui...”, *Satakunnan Kansa* 29.3.1925, elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶¹⁵ ”V-n.”, *Kouvolan Sanomat* 19.4.1923, Elokuvan *Rautakylän vanha parooni* (1923) leikekansio, KAVA.

⁶¹⁶ ”Meren ja lemmen aallot”, *Viikko-Sanomien* 16.10.1926, elokuvan *Meren ja lemmen aallot* (1926) leikekansio, KAVA.

Suvisen sadun tekijöiden ylistettiin voittaneen suurimmat lavastukselliset haasteet, kuten selviää *Aamulehdessä* nimimerkillä ”L.” julkaistusta kirjoituksesta: ”Salonkifilmiä muodostavana tekijänä ovat ’Suvisessa sadussa’ [...] upeat ja tosiaankin hyvin tehdyt interiöörit [...] sekä esiintyjäin puvut suurimmassa osassa kohtauksia, samoin kuin filmin kestäessä esiintyvät pullo- ja sikaarimäärät.”⁶¹⁷ Vaikka lavasteet ja rekvisiitta olivat hienoa katsottavaa, suomalaiset eivät kyenneet kilpailemaan amerikkalaisten kanssa salonkielokuvien tuottamisessa. *Aamulehden* kriitikko nostaa esille ison ongelman, joka juontaa näyttelijöistä:

Suomalaisten näyttelijäin sopeutuminen saloonkiin on kuitenkin monessa kohden epäilyksenalaista, filmissähän he liikkuvat puolueettomalla maaperällä, ja vaikka Sven Hilden lieneekin näyttämöitemme tunnustetuimpia salonkileijonia, vaikuttaa hän kuitenkin Lionel Barrymoren ja Adolphe Menjoun alalla liikkeessaan [...] vieraalta.⁶¹⁸

Aikalaisista suomalaiset näyttelijät ovat vahvoilla kotimaisissa aiheissa, jotka olivat heille tuttuja, mutta sitä kosmopoliittisuutta, joka näkyy Barrymoren ja Menjoun näyttelemisessä, heissä ei ole. Suomalaisten salonkielokuvien tuottaminen oli selvästi suurelokuvien ja rikoselokuvien tuottamista vaikeampaa.

Kysymys *Suvisen sadun* amerikkalaisuudesta jakoi kritikoita. *Satakunnan Kansan* ”Bio-Boy” on sitä mieltä, että elokuva on ”suomalainen komedia. Se ei ole mikään amerikkalainen farssi, vaan harmiton ja leppoisa kesäinen kujeilu”.⁶¹⁹ *Helsingin Sanomissa* samalla nimimerkillä esiintyvä kriitikko toteaa samansuuntaisesti, että *Suvinen satu* ”on kauttaaltaan hieno eikä ainoassakaan yksityiskohdassaan hipaise halpahintaisia ja mauttomia nauratuskeinoja”.⁶²⁰ Kumpikaan ”Bio-Boy” ei miellä salonkiympäristöä sinällään yhdysvaltalaiseksi. Heistä amerikkalaisuuden kaihtamisessa on kyse tiettyjen slapstick-konventioiden välttelystä, mistä *Nummisuutareitakin* kiitettiin. *Iltalehden* kriitikko myöntää, että joissain ”kohdissa saa filmi farssin luonteen, mutta muuten on se ’amerikkalaisuudesta’ vapaa, paikoitellen sangen hupaisa huvinäytelmä”.⁶²¹ Pientä amerikkalaisuutta teoksessa havaitsee myös *Pohjolan Sanomien* nimimerkki ”I.”, joka toteaa, että ”[o]hjaajana kappaleessa on toiminut ’Suomen Griffith’, Erkki Karu”.⁶²² Kiinnostavasti Karu ei ole hänestä ”Suomen Stiller”, mikä oli yleisempi luonnehdinta.⁶²³ *Suvisella sadulla* on toki kartanomiljöön osalta yhtymäkohtia Stillerin salonkielokuvaan *Erotikon* (1920). Griffith-vertauksen rinnalla kriitikko painottaa, että teoksessa on ”tahdottu tuoda esille huumoria, jonka suomalainen voi tuntea omakseen”.⁶²⁴ Kaikkein selvimmin *Suvisen sadun* amerikkalaisuuteen viittaa

⁶¹⁷ ”L.”, ”Ensimmäinen suomalainen salonkifilmi”, *Aamulehti* 8.3.1925, elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶¹⁸ Ibid.

⁶¹⁹ ”Bio-Boy”, ”Äskettäin valmistui...”, *Satakunnan Kansa* 29.3.1925, elokuvan *Suvisen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶²⁰ ”Bio-Boy”, ”Suomalaisen filmituotannon uusin saavutus”, *Helsingin Sanomat* 8.3.1925, elokuvan *Suvisen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶²¹ ”Suvinen satu”, *Ilta-lehti* 6.3.1925, elokuvan *Suvisen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶²² ”I.”, *Pohjolan Sanomat* 13.5.1925, elokuvan *Suvisen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶²³ Kari Uusitalo, *Meidän poikamme: Erkki Karu ja hänen aikakautensa* (Helsinki: VAPK-kustannus ja Suomen elokuva-arkisto, 1988), 73, 74, 82.

⁶²⁴ ”I.”, *Pohjolan Sanomat* 13.5.1925, elokuvan *Suvisen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

Ylioppilaslehden ”A–r.” Hänestä teoksessa on ikävä ”ristiriita, joka on ole-massa innokkaan pyrkimyksen taidefilmiin ja toiselta puolen vähän väliä esil-le työntyvän, amerikkalaisia keinoja käyttävän farssin välillä”.⁶²⁵ *Suvisesta sadusta* käydyissä keskusteluissa siis toistui ajatus, että teoksen salonkimil-jöö on kansainvälinen ja kerronnan komediallinen ote ainakin paikoin ame-rikkalainen. Kaikista tämä ei ollut huono asia. Esimerkiksi ”A–r.” antaa ”täy-den tunnustuksen Suomi-filmin tarmokkaille ponnistuksille kotimaisen fil-mitaiteen kehittämiseksi ja sen uusille aloitteille”.⁶²⁶ Näitä aloitteita on syytä kutsua suomalaisen elokuvan kansainvälistämiseksi.

Adamsin Filmitoimiston tuottama *Meren ja lemmen aallot* (1926), jon-ka Uno Hirvonen ohjasi, on kadonnut elokuva. Säilyneiden lehtikirjoitusten ja kuvien perusteella se näyttää olleen paljon *Suvista satua* amerikkalaisempi teos. Epokaalisuus näkyy myös Hirvosen kirjallisessa tuotannossa, esimer-kiksi vuonna 1922 julkaistussa romaanissa *Kadonneet miekankannattimet*, joka on Helsinkiin sijoitettu sotilasvakoilutarina. Käsiohjelman mukaan *Me-ren ja lemmen aaltojen* komedialliset tapahtumat liikkuvat kartanon ja kau-pungin välillä:

Kauniissa maalaiskartanossa vietti Irja ystävättäriineen kesän su-loisia päiviä. Kaupungissa häntä kaihosi insinööri Yrjö, joka vaike-uksista huolimatta vihdoinkin pääsi hänen luokseen. Kaupungissa oli kimmelluksia, mutta maaseudullakin sattui yhtä ja toista. Sinänsä niin rauhaista olo oli omiaan sotkeutumaan ja sotkeutuikin – kun-nes kaikki sovittava lempi jälleen kuutamoisena iltana sai rahan maahan ja ihmisille hyvän tahdon.⁶²⁷

Siinä missä Suomen luonnon ja kansan kuvaukset tuntuivat ainakin *Ylioppi-laslehden* kriitikoista vanhahtavilta, *Meren ja lemmen aallot* oli toista maata. ”Vauhtia ei filmistä siis tule suinkaan puuttumaan! Juoni onkin täysin nyky-aikainen, kuten arvata saattaa, ja tapausten kulku aito amerikkalainen”,⁶²⁸ *Viikko-Sanomien* nimettömänä pitäytyvä kriitikko vakuuttaa. *Filmiaitan* ni-mettömänä kirjoittava elokuva-arvostelija toteaa samansuuntaisesti, että ”Toim. Uno Hirvonen, tunnettu kriitikkomme, on menestyksellä filmannut kotimaisen komedian, joka vetää vertoja ulkolaisille!”⁶²⁹ ”Kort sagt är filmen ett kaotiskt virrvarr av badflickor (Lauritzens badflickor?), flygmaskiner, gris-sar, polishundar, charleston och acceptabla landskap, och som bipersoner de fyra personer, som gör huvudrollerna”,⁶³⁰ *Filmrevynin* ”K. v. H.” kirjoittaa. Uutta oli se, että nyt yhdysvaltalaisen elokuvien kanssa kilpailtiin arkaile-matta niiden omilla keinoilla. Toimittaja painottaa, että elokuvan ”[j]uoni on täysin nykyaikainen ja tapahtuu aitoamerikkalaisella vauhdilla. Näyttämöka-lustuksiin kuuluu myöskin sika, Junkers lentokone, pika-juna y. m.”⁶³¹ Jun-kers oli saksalainen lentokonetehdas, mutta ilmeisesti konetta käytettiin elo-

⁶²⁵ ”A–r.”, ”Suvinen satu”, *Ylioppilaslehti* 8 (1925), elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶²⁶ Ibid.

⁶²⁷ Uudelleen painettu teoksessa Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, 321.

⁶²⁸ ”Meren ja lemmen aallot”, *Viikko-Sanomien* 16.10.1926, elokuvan *Meren ja lemmen aallot* (1926) leikekansio, KAVA.

⁶²⁹ ”Kotimainen filmikomedian”, *Filmiaitta* 10 (1926), 156.

⁶³⁰ ”K. v. H.”, ”Havets och kärlekens vågor”, *Filmrevyn* 11–12 (1926), 183.

⁶³¹ ”Kotimainen filmikomedian”, *Filmiaitta* 10 (1926), 156. Katso ”Elävät kuvat”, *Ylioppilaslehti* 19 (1926), 242.

kuvassa enemmän yhdysvaltalaisille kuin saksalaisille elokuville ominaiseen tapaan. Vaikka Yhdysvaltoja usein kritisoitiin, maata ihailtiin juuri tekniikan saralla edelläkävijänä.⁶³² *Iltalehden* kriitikko ”V.” kiinnittää lentokoneeseen aivan erityistä huomiota:

Lyhyeen filmiin on saatu mahtumaan monenlaista hupaisaa suuresta röhkivästä siasta lentokoneeseen saakka. Edellisestä on ollut paljon apua, mutta lentokonettakin olisi voinut käyttää monella tavoin hyödyksi ja varsinkin huviksi Suomen kansalle, jolle sellainen vehje on vielä melko tuntematon.⁶³³

Teknologian amerikkalaisesta roolista elokuvakerronnassa kriitikko kertoo seuraavasti: ”Aku Käyhkö tarttuu jalasta kiskosolmukkeeseen junan lähestyessä paikkaa. Kohtaus on hyvä muuten, paitsi että juna mätelee liian hiljaa. Johtuupa mieleen amerikkalaisten filmien huimat onnettomuudet”.⁶³⁴ Vauhdinhurma, rautatieonnettomuudet ja kiskoille loukkuun jäämiset ovat yhdysvaltalaisille mykkäkauden rikoselokuville ja aivan erityisesti sensaatiomelodraamoille ominaisia kohtauksia. Myös Hirvonen assosioi nykyaikaisen teknologian juuri Yhdysvaltoihin, mikä näkyy esimerkiksi hänen romaanissa *Kadonneet miekankannattimet*: ”Rannassa seisoo parasta aikaa kaksi armeijan nopeakulkuisinta moottoritorpedovenettä lähtövalmiina. Äsken Amerikasta tilattuja. Nopeus 35 solmua.”⁶³⁵ Kuvaston tasolla *Meren ja lemmen aaltojen* ilmeisin Hollywood-kytkös olivat Suomen oopperan balettianssijat. ”Oopperan balettineitosten filmaaminen oli sukkela tuuma. Nyt saadaan suomalaisessakin filmissä nähdä veikeitä kylpytyttöjä, jotka hilpeästi hyppelevät aurinkoisilla rantakallioilla”,⁶³⁶ *Iltalehden* ”V.” iloitsee. ”Kylpytytöt” (*bathing beauties*) olivat suomalaisille tuttuja Mack Sennettin tuottamissa slapstick-komedioissa, joissa kylpevät neidot olivat vetovoimainen attraktio.⁶³⁷ Vaikka muutamat kriitikot innostuivat elokuvasta, *Meren ja lemmen aaltojen* yleisömenestys jäi vaatimattomaksi.⁶³⁸ Nähtävästi katsojat eivät pitäneet yhdysvaltalaisen elokuvan imitointia sopivana tai tuloksia mielekkäinä. Mitä essentialistisempaa suomalainen elokuva oli, sitä paremman yleisö- ja kriitikkovastaanoton se tuntuu saaneen.

Kaksikymmentäluvun puolivälissä valmistui koko joukko suomalaisia elokuvia, joita voi luonnehtia epokaalisiksi. Yksi näistä on Suomi-Filmi Oy:n tuottama urbaani slapstick-komedia *Kun isällä on hammassärky* (1923), jonka ohjasi Erkki Karu.⁶³⁹ Elokuvan keskiössä ovat ”monet filmitekniset ’trikit’ ja erikoiskuvailut, joita olemme tottuneet näkemään ainoastaan par-

⁶³² Keijo Virtanen, *Atlantin yhteys: Tutkimus amerikkalaisesta kulttuurista, sen suhteesta ja välittymisestä Eurooppaan vuosina 1776–1917* (Helsinki: Suomen historiallinen seura, 1988), 439.

⁶³³ ”V.”, ”Meren ja lemmen aallot”, *Iltalehti* 10.11.1926, elokuvan *Meren ja lemmen aallot* (1926) leikekansio, KAVA.

⁶³⁴ Ibid.

⁶³⁵ Simo Penttilä (Uuno Hirvonen), *Kadonneet miekankannattimet* (Helsinki: Seaflower Oy, 1999), 51.

⁶³⁶ ”V.”, ”Meren ja lemmen aallot”, *Iltalehti* 10.11.1926, elokuvan *Meren ja lemmen aallot* (1926) leikekansio, KAVA.

⁶³⁷ Rob King 2009, 210–211, 217.

⁶³⁸ Kari Uusitalo et al. (toim.), *Suomen kansallisleikkimateria 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokeelliset elokuvat* (Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto, 2002), 323.

⁶³⁹ Katso Kimmo Laine 2005, 45–54.

haissa ulkomaisissa tuotteissa”.⁶⁴⁰ Aku Käyhkö ja rouva Kari esiintyvät tässä slapstick-komediassa niin hyvin, että *Iltalehden* ”Paspartuu” ”voi hyvin uskoa suomalaisenkin voivan kehittyä Douglas Fairbanksiksi tai Mary Pickfordiksi”.⁶⁴¹ Polytekare i Helsingfors tuotti Suomi-Filmi Oy:n avustuksella *Polyteekkarifilmin* (1924), jonka juoneen ”sisältyy mitä vaihtelevimpia tilanteita, kuvauksia Olympon saleista, hurjia apashikohtaksia, naisenryöstö, lentokuvia, autoseikkailuja ja rakkautta ei tietenkään pidä puuttumaan”,⁶⁴² kuten ei puutu Hollywood-elokuvistakaan. Vauhdin ja kuvaston osalta herra Lindroosin ohjaama *Polyteekkarifilmi* muistutti *Meren ja lemmen aaltoja*. Jotkut elokuvantekijät selvästi ihailivat Hollywood-elokuvien kuvastoa ja tematiikkaa, ja halusivat tuoda sen osaksi kotimaisen elokuvan estetiikkaa. Lahyn-Filmin tuottama *Kihlauskylpylä*, joka sekin on kadonnut teos, oli *Kansan Lehden* elokuvatoimittajasta ”jäljennös tanskalaisista ’Majakka ja Perävauunu’-filmeistä, mutta ei siinä ole päästy näiden tasalle”.⁶⁴³ Teoksen ohjasi Yrjö Nyberg. Kosmopoliittinen saattoi olla myös Ab Kino-Recla Oy:n tuottama *Kyllä kaikki selviää* (1926), joka on *Helsingin Sanomien* arvostelijasta ”lemmentarina, joka ei suuresti huvita”.⁶⁴⁴ Elokuvantekijöillä oli ”päämääränään vapautua kotimaisten filmiemme tavallisesta ympäristöstä, toimintapaikkana on nyt Helsingin lähin saaristo huvila-asutuksineen”.⁶⁴⁵ Ainakin miljöönsä osalta tämä kadonnut elokuva lähenteli salonkielokuvien estetiikkaa. Näyttää siltä, että monet Suomi-Filmi Oy:n kilpailijat ammensivat estoita ulkomaisista elokuvista pyrkien tuottamaan kosmopoliittista suomalaista elokuvaa, jolla haastaa Suomi-Filmi Oy kilpailussa katsojista. Menestyksekkästä kilpailu ei kuitenkaan ollut, sillä näidenkin epokaalisten suomalaisten elokuvien yleisömenestyksen on arveltu jääneen vähäiseksi.⁶⁴⁶

”Himmennykset, lähikuvat, välähdyksittäin esiintyvät pikkupiirteet”

Moni elokuva-arvostelija huomasi, että kotimaisten elokuvien tyyli ja kerronta poikkesivat yhdysvaltalaisesta elokuvasta. Havainto pitää paikkansa aivan erityisesti essentialististen, mutta pienemmissä määrin myös epokaalisten suomalaisten elokuvien kohdalla. Klassisesta Hollywood-elokuvasta oli tullut normi, johon kotimaisten elokuvien tyyliä nyt verrattiin. Joistain kriitikoista poikkeama kertoi kotimaisen elokuvan heikosta tasosta ja jälkijättöisyydestä. Ongelmia huomattiin esimerkiksi editoinnissa, suomalaiset tekijät kun eivät yhdysvaltalaisen kollegoidensa tavoin käyttäneet systemaattisesti jatkuvuusleikkauksia ja analyyttistä editointia. Paheksuntaa kotimaisten elokuvien kerronnassa herättivät varsinkin epäsujuvuus ja leikkausten synnyttämät ristiriitaisuudet. *Filmiaitassa* nimimerkki ”P–n.” kirjoittaa *Rautakylän vanhasta paroonista*:

⁶⁴⁰ ”Paspartuu”, ”Kotimainen filmiuutuus”, *Iltalehti* 11.2.1922, elokuvan *Kun isällä on hammassärky* (1923) leikekansio, KAVA.

⁶⁴¹ Ibid.

⁶⁴² ”Polyteknikkojen filmihanke”, *Iltalehti* 27.3.1924, elokuvan *Polyteekkarifilmi* (1924) leikekansio, KAVA.

⁶⁴³ ”Elävät kuvat”, *Kansan Lehti* 3.1.1925, elokuvan *Kihlauskylpylä* (1924) leikekansio, KAVA.

⁶⁴⁴ ”Elävät kuvat”, *Helsingin Sanomat* 21.9.1926, elokuvan *Kyllä kaikki selviää* (1926) leikekansio, KAVA.

⁶⁴⁵ ”Bio”, *Iltalehti* 22.9.1926, elokuvan *Kyllä kaikki selviää* (1926) leikekansio, KAVA.

⁶⁴⁶ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, passim.

Sen sijaan pisti usein häiritsevästi silmiin jatkuvaisuuden puute esityksessä. Voidaan vastata tekniikan sitä vaativan. Se on kyllä jossain määrin totta, mutta parhaimmat filmit ovat osoittaneet, että vaihtelut eri kohtausten välillä voidaan tehdä miltei huomattomiksi, kun ne sijoitetaan oikealle paikalleen.⁶⁴⁷

On vaikea sanoa varmasti, tarkoittaako kriitikko otosten vai kohtausten välistä jatkuvuutta, tai ehkä kokonaiskerronnan sujuvuutta. On kuitenkin luultavaa, että hän viittaa juuri otosten väliseen jatkuvuuteen, koska monet niiden väliset epäjatkuvuudet pistävät helposti silmään. Hän vaikuttaa olevan sillä kannalla, että leikkaukset herättävät liikaa huomiota, eikä kerronta ole huomattomana. Ajan yhdysvaltalaisissa elokuvissa useimmat leikkaukset ja siirtymät ovat ikään kuin tarinan kätkössä. *Rautakylän vanha parooni* ei ole ainoa teos, jota tällaiset ongelmat vaivasivat. Jatkuvuusongelmat näkyvät myös *Suursalon häissä*. *Uuden Suomen* ”Pasp”, on sillä kannalla, että ”[p]erspektiivit tuntuvat jotenkin katkotuilta eikä eheys kuvaelmien välillä säily”.⁶⁴⁸ *Viikko-Sanomien* ”M. T.” on vielä kriittisempi. Hän toteaa suoraan, että

kappaleen draamallinen yhtenäisyys oli suoraan sanoen vielä melko lailla heikko. Juoni hyppelehtii edes ja takaisin hyvin levottomasti, katsojan saamatta vähään aikaan minkäänlaista käsitystä, jonka vuoksi häntä vastaan tulla töksähtää yht’äkkiä siellä täällä jokin selittävä sivuepisodi, kunnes sitten viimein kaikki selkenee hyvän muistin avulla.⁶⁴⁹

Elokuvan kerronta ei ole kirjoittajasta sujuvaa ja johdonmukaista, vaan tarina jää vaikeasti hahmotettavaksi, mistä johtuen katsojien on pinnisteltävä juonta seurattessaan. Kaikkein nasevimmin teoksen epäyhtenäisestä kerronnasta kirjoittaa Olavi Paavolainen *Ylioppilaslehdessä*: ”Todellinen filmi ei ole mikään kuvasarja, jossa erikseen valokuvatut kohtaukset vain liitetään peräkkäin. Himmennykset, lähikuvat, välähdyksittäin esiintyvät pikkupiirteet – detaljit, niistä riippuu filmin draamallinen ja taiteellinen teho”.⁶⁵⁰ Hän näkee ongelmallisia piirteitä myös muissa kotimaisissa elokuvissa, esimerkiksi Erkki Karun ohjaamassa *Myrskyluodon kalastajassa*. Paavolaisesta ”anteeksiantamattomia ovat sellaiset huolimattomuudet ohjauksessa, että ulkona merellä lyövät vaahtopäiset aallot ja lähikuvana esiintyvän moottorin ympärillä kaarehtii vesi peilitynänä rantoja kuvastellen!” Hollywoodissa tällaisista ongelmat oli voitettu jo edeltävällä vuosikymmenellä, jolloin klassinen kerronta muotoutui. Kun uusia yhdysvaltalaisia elokuvia oli yhä enemmän nähtävillä, suomalaisten tekijöiden jälki alkoi monista elokuva-arvostelijoista näyttää karkealta, jopa alkeelliselta.

Kriitikoiden havainnot ovat osuvia, mutta varsinkin essentialistisen suomalaisen elokuvan pitäminen jälkijättöisinä on hieman harhaanjohtavaa.

⁶⁴⁷ ”P-n.”, ”Topelius filmissä”, *Filmiaitta* 5 (1923), 56.

⁶⁴⁸ ”Pasp.”, ”Suursalon häät”, *Uusi Suomi* 22.1.1924, elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio, KAVA.

⁶⁴⁹ ”M. T.”, ”Uusi kotimainen filmi”, *Viikko-Sanomat* 26.2.1924, elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio, KAVA.

⁶⁵⁰ ”O. P-n.”, ”Suursalon häät”, *Ylioppilaslehti* 16.2.1924, elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio, KAVA.

On tärkeä muistaa, että tekijöiden esikuvia olivat ruotsalaisen elokuvan kultakauden työt, eivät uudet Hollywood-elokuvat tai eurooppalaiset avantgardet. Lisäksi vaikutteita ammennettiin Suomen taidehistoriasta, erityisesti teatterista ja kirjallisuudesta. Tässä tulee pitää mielessä, että tärkeät elokuvantekijät olivat teatterin ammattilaisia ja useat elokuvat perustuvat tunnetuihin näytelmiin. Kun vielä pidetään muistetaan, että Suomi-Filmi Oy valmistti ja kauppasi teatterilavasteita,⁶⁵¹ ei elokuvien teatterimaisuus ole ihmeteltävää. Mikäli elokuvia arvotetaan, sitä ei tule tehdä tekijöiden intentioista ja tavoitteista piittaamatta. Noël Carroll esittää, että teokset tulee asettaa omaan kategoriaansa, jonka puitteissa tekijöiden saavutuksia voi punnita.⁶⁵² Luultavasti Suomi-Filmi Oy:n tekijät välttelivät klassisen Hollywood-kerronnan konventioita tietoisesti ainakin essentialististen elokuvien ollessa kyseessä. Koska elokuva-alan arvostusta haluttiin kohottaa muista taiteista ammentamalla, näiden vaikutusten tuli näkyä selvänä elokuvissa. Tämä selittää ainakin jossain määrin niiden estetiikkaa. Tämä ei kuitenkaan puolla heikkoa draamallista yhtenäisyyttä ja otosten välisiä kömpelöitä ristiriitaisuuksia. Ne ainakin ovat seikkoja, joita ei voi pitää tekijöiden tavoitteina.

Essentialistiset suomalaiset elokuvat olivat sekä arvostettuja että suosittuja, mutta mitä pidemmälle kaksikymmentäluku eteni, sitä enemmän suomalaiset näkivät yhdysvaltalaisia elokuvia ja sitä kauemmas historiaan jäivät niin ruotsalaisen elokuvan kultakausi kuin eurooppalaiset kymmenluvun taide-elokuvat. Uusissa Hollywood-elokuvissa ei ollut sijaa draamalliselle epäyhtenäisyydelle ja otosten välisille tarinamaailmaan kuulumattomille ristiriidoille. Elokuvatarjonta muuttui kotimaisten tekijöiden esikuvia nopeammin. Tämä selittää sen, että kotimaisten elokuvien tyyli alkoi monista näyttää vanhanaikaiselta. ”Kaikissa suhteissa kulkee se liian monta vuotta ajastaan jäljessä, ellemmme ota lukuun likikuvayrityksiä, jotka eivät nekään ole sanottavammin onnistuneet”,⁶⁵³ kertoo *Aamulehden* nimimerkki ”X.” elokuvasta *Kihlaus kylpylä*. *Kouvolan Sanomissa* nimimerkki ”V. N.” toteaa, että *Rautakylän vanhassa paroonissa* ”kokoonpano oli yksitoikkoinen, toiminta veraten hidasta ja näyttämö vaihtui liian harvoin”.⁶⁵⁴ Joistain kriitikoista kotimaisen elokuvan teatterimaisuudesta oli tullut ongelma. *Aamulehden* nimetömäksi jäänyt elokuva-arvostelija vertaa *Suursalon häitä Nummisuutareihin* ja mainitsee, että ”kahlehtii tätäkin filmiä voimakkaasti eräänlainen näyttämön puitteihin pistäytyminen, joka jäykistää filmin ja tekee sen vikapääksi moniin epäkäytännöllisyyksiin”.⁶⁵⁵ Sujuvinta elokuvakerrontaa edusti nyt nimenomaisesti Hollywood-elokuva. Tämän toteaa epäsuorasti nimimerkki ”L.” *Aamulehden* *Suvisesta sadusta* laatimassaan arvostelussa: ”’Suvinen satu’ on filmi, jota katselee ilokseen, se on jo etäällä ensimmäisistä haparovista yrityksistä, vaikkakaan ei sovi kieltää, että se on myöskin yhtä etäällä suurten ohjaajain kuten Chaplinin, Lubitschin ja Sjöströmin teoksista.”⁶⁵⁶ Vuonna 1925 nämä eurooppalaiset taiteilijat työskentelivät Hollywoodissa.

⁶⁵¹ Kari Uusitalo 1988, 47.

⁶⁵² Noël Carroll 2008, 221. Katso Noël Carroll 2009, passim.

⁶⁵³ ”X.”, ”Elävät kuvat”, *Aamulehti* 4.1.1925, elokuvan *Kihlauskylpylä* (1924) leikekansio, KAVA. Katso ”O. P.-n.”, ”Myrskyluodon kalastaja”, *Ylioppilaslehti* 24 (1924), 335.

⁶⁵⁴ ”V.-n.”, *Kouvolan Sanomat* 19.4.1923, elokuvan *Rautakylän vanha parooni* (1923) leikekansio, KAVA.

⁶⁵⁵ ”Elävät kuvat”, *Aamulehti* 23.2.1924, elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio, KAVA.

⁶⁵⁶ ”L.”, ”Ensimmäinen suomalainen salonkifilmi”, *Aamulehti* 8.3.1925, elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

Tällaiset huomautukset olivat omiaan osoittamaan elokuvantekijöille, että jotkut kriitikot ja varmasti myös monet katsojat halusivat suomalaiselle elokuvalle etsittävän esikuvia uusilta suunnilta.

Teatterimainen tyyli merkitsi kameran pitämistä verrattain kaukana näyttelijöistä sekä analyttisen editoinnin kaihtamista. Nämä kotimaisen elokuvan piirteet harmittivat monia elokuva-arvostelijoita. *Viikko-Sanomissa* nimimerkki ”R-u.” kirjoittaa tyylipiirteistä *Nummisuutareissa*:

Mielestämme olisi kuitenkin saanut ottaa useampia lähikuvia tehostamaan tuota luonnonomaista voimaa, joka Eskossa salamoii silloin kun hän hääkohtauksessa rikkoo Teemun viulun ja kaatelee pitopöytiä. Uskomme myöskin, että lyyrillinen teho olisi tullut paremmin esille viimeisessä, kaikki sovittavassa loppukohtauksessa, jos kameera olisi viety parisen metriä lähemmäksi.⁶⁵⁷

Myös *Iltalehden* ”J. L.” on sitä mieltä, että ”hääkuvaelman loppuvaiheessa ja krouvikohtauksessa olisi vain toivonut lukuisampien lähikuvien käyttöä intohimon voimakkaasti haltioiman ilmeen tehostamiseksi”.⁶⁵⁸ *Karjalassa* nimettömänä esiintyvä toimittaja kertoo *Myrskyluodon kalastajasta*: ”Jos haluaisi lopuksi vielä mainita joitakin arvostelevia huomautuksia uudesta filminäytelmästä kaipaisi ensiksikin tullimoottorin haaksirikkokohtauksessa katastrofin kuvaamista myös lähempää. Samoin olisi lähempää esitetty ’ilmekuvauks’ eduksi eräissä muissakin filmin kohdissa.”⁶⁵⁹ Lähikuvien vähäisyys, joka vaivasi monia kotimaisia elokuvia, alkoi korjaantua kun *Suvinen satu* valmistui. ”Bio-Boy” viittaa tähän *Helsingin Sanomissa* julkaistussa arvostelussa:

Tähänastisissa filmeissä on valitettu – ja syyllä – lähi- ja kaukukuvien välistä epäsuhtaisuutta. Yleensä ovat useimmat kohtaukset olleet kuvattuina pitkän matkan päästä. Suurikokoisia lähikuvia esiintyvistä henkilöistä on ollut hyvin niukalti. Asianomaisten ilmeistä ja liikkeistä on katsoja saanut vain ylimalkaisen ja summittaisen käsityksen.⁶⁶⁰

Kameran etäisyys näyttelijöistä ja analyttisen editoinnin vähäisyys vaikuttivat luultavasti siihen, että monet kotimaiset elokuvat tuntuivat hidastempoisilta, jopa pitkäväteisiltä.⁶⁶¹ Teosten leikkausrytmi on hitaampi kuin Hollywood-elokuviissa, eivätkä henkilöhahmojen tunteet nouse suomalaisten tekijöiden suosimissa kokokuvissa yhtä vahvasti esille kuin yhdysvaltalaisien elokuvantekijöiden tiiviimmissä kuvarajauksissa.

Koska monet suomalaiset elokuvantekijät käyttivät toksissaan laajoja kuva-aloja ja kaihtoivat analyttistä editointia, näyttelijöiden oli usein pitäy-

⁶⁵⁷ ”R-u.”, ”Kiven ’Nummisuutarit’ valkoisella kankaalla”, *Viikko-Sanomien* 17.11.1923, elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio, KAVA.

⁶⁵⁸ ”J. L.”, ”’Nummisuutarit’ filmissä”, *Iltalehti* 12.11.1923, elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio, KAVA.

⁶⁵⁹ ”Bio”, ”’Myrskyluodon kalastaja’”, *Karjala* 7.11.1924, elokuvan *Myrskyluodon kalastaja* (1924) leikekansio, KAVA.

⁶⁶⁰ ”Bio-Boy”, ”Suomalaisen filmituotannon uusin saavutus”, *Helsingin Sanomat* 8.3.1925, elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶⁶¹ ”Hunni”, ”’Koskenlaskijan morsian’”, *Viikko-Sanomien* 6.1.1923, elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio, KAVA.

dyttävä suurieleisessä melodramaattisessa näyttelemistyyliissä, jotta eleet ja ilmeet eivät olisi jääneet katsojilta huomaamatta. Yhdysvalloissa oli alettu suosia realistiseksi miellettyä pienieleistä näyttelemistyyliä jo vuoden 1909 paikkeilla. Tuolloin D. W. Griffith asetti kameran aiempaa lähemmäs näyttelijöitä, mikä mahdollisti siirtymisen teatraalisesta uuteen todentuntuiseen näyttelemistyyliin, sillä tiiviimpi rajausta nosti pienet eleet ja ilmeet hyvin katsojien nähtäville.⁶⁶² Vaikka tunnettuja kotimaisia teatterinäyttelijöitä arvostettiin Suomessa, heidän esiintymistensä kameroiden edessä kritisoi usein. ”Hyvässä filmissä merkitsee näyttelijöiden valinta luonnollisesti ääretömän paljon. Meikäläisillä näyttämötaiteilijoilla on ylimalkaan vielä liian vähän kokemusta tällä alalla. Kameran edessä näyttelemine ei ole samaa kuin tavallisella teatterinäyttämöllä”,⁶⁶³ *Filmiaitan* ”P-n.” esittää. Suomalaisissa elokuvissa teatterimaisuus ei siis näy yksin analyttisen editoinnin ja jatkuvuusleikkauksien vähäisyydessä, vaan aivan yhtälailla näyttelemistyyliissä. *Aamulehden* elokuva-arvostelija kirjoittaa ongelmasta *Suursalon häissä*: ”Henkilöihin nähden on tällä filmillä samat puutteellisuudet kuin muillakin suomalaisilla filmeillä: oikeita filminäyttelijöitä puuttuu. Vielä ei ole suomalaista näyttelijää, jonka ilmekieli kankaalla olisi yhtä tehoisaa kuin hyvillä filmitaiteilijoilla.”⁶⁶⁴ Tällaiset lausunnot olivat omiaan vahvistamaan käsitystä, että hyvät teatterinäyttelijät eivät olleet itsestään selvästi hyviä elokuvanäyttelijöitä.

Elokuvaa *Kiljusen pojat koulussa* (1921) tarkastellut Kimmo Laine on sillä kannalla, että teoksessa on Noël Burchin termin primitiivisen representaatiotavan (*primitive mode of representation*) piirteitä.⁶⁶⁵ Laine tarkoittaa, että teoksen henkilöhahmojen ja kerronnallisen maailman tarkempi tunnistaminen vaatii elokuvan ulkopuolista tietämystä. Tällainen kerronta oli kansainvälisestikin tyypillistä ennen klassisen Hollywood-tyylin vakiintumista, mutta näyttää leimaavan suomalaista elokuvaa yllättävän pitkään. Ari Honka-Hallila esittää, että vielä *Nummisuutareiden* tekijät luottivat siihen, että yleisö osaa täydentää kerrontaa tunnetun näytelmän pohjalta.⁶⁶⁶ Klassisen Hollywood-kerronnan aikakaudella tämä oli kiistatta ongelmallista, varsinkin elokuvien viennin kannalta, eikä asia ei jäänytkaan aikalaisilta havaitsematta. *Iltalehde*ssä julkaistussa *Nummisuutareiden* arvostelussa nimimerkki ”J. L.” miettii, ”voiko komediaan perehtymätön ulkomaalainen päästä täyteen selvyteen Eskon ja Iivarin rinnakkaisuonien kaikista käänteistä, mutta ainakin suomalaiselle katsojalle on kaikki selvää”.⁶⁶⁷ Yksiselitteinen vastaus kysymykseen on, että ei voi, sillä näytelmä tunnettiin maailmalla erittäin huonosti. *Nummisuutarit* vuonna 1999 katsonut mykkäelokuvan asiantuntija David Robinson koki elokuvan tarinan seuraamisen vaikeaksi.⁶⁶⁸ Elokuvasta ei myöskään pidetty samana vuonna järjestetyillä Le Giornate del Cinema Muto -mykkäelokuvafestivaaleilla, osin sen vaikeasti hahmotettavan kertomuksen takia.⁶⁶⁹ Se, että *Nummisuutareiden* seuraaminen vaatii tarinan tuntemista

⁶⁶² Tom Gunning 1994, 207; Roberta E. Pearson 1992, passim.

⁶⁶³ ”P-n.”, ”Topelius filmissä”, *Filmiaitta* 5 (1923), 61.

⁶⁶⁴ ”Elävät kuvat”, *Aamulehti* 23.2.1924, elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio, KAVA.

⁶⁶⁵ Kimmo Laine 2002a, 46 ja passim.

⁶⁶⁶ Ari Honka-Hallila 1995, 89.

⁶⁶⁷ ”J. L.”, ”’Nummisuutarit’ filmissä”, *Ilta-lehti* 12.11.1923, elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio, KAVA.

⁶⁶⁸ Kimmo Laine 2002a, 54.

⁶⁶⁹ David Robinsonin haastattelu 29.10.2010.

ennakkoon, määräsi jo ennalta sen, ettei teos voi menestyä kansainvälisillä elokuvamarkkinoilla.

Suomalaisen elokuvan tyylikeinot ja suoranaiset puutteet saivat kuitenkin ymmärrystä. Jotkut kriitikot päätyivät sille kannalle, että näitä elokuvia on arvosteltava erityistapauksina. ”Kun me suomalaiset siis käymme arvostelemaan orastavaa filmituotantoamme, on erinomaisen tärkeätä muistuttaa mieliin sitä seikkaa, että ’tyvestä puuhun noustaan’”, toteaa *Tampereen Sanomien* ”F. D.”⁶⁷⁰ Tämä puoltaa tulkintaa, että Hollywood-elokuvasta oli tullut normi, johon nähden muut elokuvat näyttäytyivät erikoistapauksina. Koska elokuvateattereissa esitettiin enimmäkseen Hollywood-elokuvia, oli kriitikoiden vaikea olla tekemättä vertailuja kotimaisen ja ulkomaisen välillä. ”Suomalaiseksi filmiksi on se kaiken kiitoksen ansaitseva, mutta kun arvostelijalla on alati ulottuvilla vielä täydellisemmän tekniikan ja vielä hiotumman näyttelyn parhaita saavutuksia, niin tulee pakostakin tehneeksi vertailuja”,⁶⁷¹ sanoo *Iltalehden* kriitikko elokuvasta *Meren kasvojen edessä* (1926). Tässä on silti todettava, että kun tiiviimpien kuvarajauksien käyttö kotimaisissa elokuvissa alkoi yleistyä ja kerronta nopeutui, jotkut suomalaiset nousivat vastarintaan. ”Lähikuvia olisi tämän osan suhteen ehkä ollut syytä käyttää säästeliäämmmin kuin tapahtui”,⁶⁷² toteaa ”K. H.” Loviisan hahmosta *Murtovarkauden* arvostelussaan. Syy saattoi osaksi olla näyttelijätärvalinnassa, sillä kaikki eivät pitäneet hahmoa suomalaisena. Vastaavasti *Uuden Suomen* ”Y.” ilmoittaa, että elokuvassa *Meren kasvojen edessä* ”[u]seat kohtaukset ovat repiviä ja silmää rasittavia liiallisen nopeutensa takia”.⁶⁷³ *Tampereen Sanomien* nimettömänä pitäytyvä kriitikko on taas sitä mieltä, että *Suvissessa sadussa* kotimaisille elokuville siihen asti ominainen hidas tempo on käännetty pääläelleen, eikä lopputulos ole hyvä:

Aikaisemmin ei Suomi-filmin regissööri tahtonut ollenkaan uskoa, että katsoja kyllä tekee havaintonsa, vaikka samaa kohtausta ei näytetäkään minuuttikaupalla. Nyt on alkupuolella liiankin kiirettä niin, että henkilöt paikoin tekevät hermostuneen ja joka tapauksessa epäluonnollisen vaikutuksen.⁶⁷⁴

Suomi-Filmi Oy:n elokuvien kritisoiminen oli verrattain vähäistä kaiken positiivisen palautteen rinnalla. Se, että essentialistiset suomalaiset elokuvat vetivät hyvin katsojia, osoittaa, etteivät kotimaisten elokuvien tyyli ja kerronta haitanneet monia. On päinvastoin luultavaa, että essentialistisen elokuvan estetiikalla oli omat vankat kannattajansa. Tulkintaa puoltaa se, että monet aikalaiset pettyivät uusiin ruotsalaisiin elokuviin, jotka lähentelivät kosmopoliittisuutta. *Suomen kansallisfilmografiassa* esitetyt arviot elokuvien yleisön-suosiosta ovat vain suuntaa-antavia, mutta niiden valossa näyttää siltä, että

⁶⁷⁰ ”F. D.”, ”Pohjalaisia”, *Tampereen Sanomat* 19.1.1926, elokuvan *Pohjalaisia* (1925) leikekansio, KAVA.

⁶⁷¹ ”Meren kasvojen edessä”, *Iltalehti* 3.11.1926, elokuvan *Meren kasvojen edessä* (1926) leikekansio, KAVA.

⁶⁷² ”K. H.n.”, ”Minna Canthin ’Murtovarkaus’”, *Länsi-Suomi* 20.10.1926, elokuvan *Murtovarkaus* (1926) leikekansio, KAVA.

⁶⁷³ ”Y.”, ”Meren kasvojen edessä”, *Uusi Suomi* 31.10.1926, elokuvan *Meren kasvojen edessä* (1926) leikekansio, KAVA.

⁶⁷⁴ ”Suvinen satu”, *Tampereen Sanomat* 10.3.1925, elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio, KAVA.

mitä epokaalisempaa suomalaisten elokuvien tyyli oli, sen huonommin ne vetivät katsojia.⁶⁷⁵

⁶⁷⁵ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, passim.

VIHA-RAKKAUS-SUHDE VAKIINTUU (1927–1929)

TRUSTISOTA

Suomalaisuus ja ulkomaalaisuus asettuivat uudennlaisella tavalla vastakkain kaksikymmentäluvun lopulla. Vuosina 1926–1928 suomalaista elokuvakulttuuria kuohutti trustisotana tunnettu ilmiö. Kiista sai alkunsa kun kesällä 1926 solmittiin elokuvien esittäjänä ja levittäjänä toimineen Gustaf Molinin kannalta erittäin edullinen sopimus,¹ Kari Uusitalo kertoo. Uusitalon selvit-tyksen mukaan Molin ”sai haltuunsa edellisenä vuonna muodostuneen saksalais-yhdysvaltalaisen Parufamet-filmikartellin piiriin kuuluvien Paramountin ja Ufan sekä Metron elokuvien Suomen edustuksen. Näin syntyi *Oy Ufanamt Ab* -levitystoimisto”.² Tätä turstiksi mieltämäänsä yhtiötä vastaan asettuivat kotimaisuuden ja yrittäjävapauden nimissä Erkki Karun johtama Suomi-Filmi Oy, joka oli kesällä 1926 sulauttanut itseensä Suomen Biografi Oy -levitysyhtiön, ja Abel Adamsin edustama Adams Filmi Oy, joka tuotti, levitti ja esitti elokuvia. Kilpailutilanne elokuvakentällä kiristyi suurten yritys-kauppojen myötä ja parhaiten menestynyt suututti tahot, jotka jäivät heikompaan asemaan,³ Outi Hupaniittu tulkitsee tilannetta.

Trustisota kytkeytyi olennaisilta osin kansainvälisen elokuvakentän ta- pahtumiin. Rahavaikeuksiin ajautunut Universun Film AG (Ufa) joutui lop- puvuodesta 1925 lainaamaan rahaa Paramountilta ja Metro-Goldwyn- Mayerilta. Hollywood-studioiden johtajat ymmärsivät, että heillä oli käsis- sään mahdollisuus vahvistaa yhdysvaltalaisen elokuvien asemaa Saksassa. Lainan ehtoihin kuului yhteisen levitysyhtiön Parufametin perustaminen Saksaan, elokuvien yhteistuotanto Saksassa sekä Ufan elokuvien levittäminen Yhdysvalloissa.⁴ Sopimus hyödytti näennäisesti kutakin osapuolta, mutta amerikkalaisia kiinnosti etupäässä hyvän markkina-aseman varmistaminen Saksassa.⁵ Hollywood-studiot olivat havigelleet Saksan elokuvamarkkinoiden yksinoikeuksia, mutta pitkällisten neuvottelujen jälkeen Paramount, joka le- vittä Famous Players-Laskyn elokuvia, ja MGM päätyivät yhteissopimukseen Ufan kanssa. Sopimuksen pohjalta perustettu Parufamet oli puoliksi saksala- lainen ja puoliksi yhdysvaltalainen levitysyhtiö.⁶ Ufan johto uskoi, että sopi- mus oli osa taistelua Saksan amerikkalaistumista vastaan, mutta elokuvahis- torioitsija Klaus Kreimeierin mukaan se ei parantanut yhtiön asemaa vähis- säkään määrin, vaan johti Saksan elokuvamarkkinoiden amerikkalaistumi- seen.⁷ Vuosien 1926 ja 1927 taitteessa Ufa oli taloudellisesti vielä huonom-

¹ Kari Uusitalo 1988, 120.

² Kari Uusitalo 1972a, 103, 105.

³ Outi Hupaniittu 2011, 212–213.

⁴ Thomas J. Saunders 1994, 69.

⁵ Kristin Thompson 1985, 110.

⁶ Klaus Kreimeier 1999, 127.

⁷ Ibid.

massa tilassa kuin yhdysvaltalaisen lainan ottaessaan.⁸ Amerikkalaisten taroituksiin Parufamet sopi sen sijaan hyvin, sillä sekä Paramount että MGM levittivät elokuviaan sen kautta Saksaan vielä 1930-luvun alussa.⁹

Trustisota kytkeytyy Elokuva-Amerikan ja Elokuva-Euroopan väliseen kilpailuun. Ensimmäisen maailmansodan päätyttyä eurooppalaiset elokuvateollisuudet olivat menettäneet Hollywoodille ennen hallitsemansa markkina-alueet ja joutuneet altavastaajiksi myös omilla kotimarkkinoillaan. Kaksikymmentäluvun taitteessa ja vuosikymmenen alkupuolella Euroopan elokuvateollisuudet kilpailivat maailman elokuvakentillä sekä toistensa että Hollywoodin kanssa. Saksa oli kilpailussa menestyksekkäin, mutta viimeistään vuosikymmenen puolivälissä kävi selväksi, että Hollywood oli liian vahva minkään maan yksin haastettavaksi. Koska yhdysvaltalaiset elokuvat tuottivat usein voittoa jo laajoilla kotimarkkinoillaan, vienti Eurooppaan oli puhdasta lisätuloa. Täten Hollywood-studiot saattoivat sijoittaa elokuviinsa yhä suurempia pääomia ja myydä niitä yhä halvemmalla, mikä vahvisti yhdysvaltalaisen elokuvien asemaa entisestään. Tällöin eurooppalaiset tuottajat alkoivat keskustella mahdollisuuksista levittää toinen toistensa elokuvia. Euroopassa oli yhteenlaskettuna jokseenkin saman verran elokuvateattereita kuin Yhdysvalloissa. Eurooppalaisten elokuvien levittäminen kaikkialle Eurooppaan takaisi elokuvayhtiöille riittävästi voittoja, joiden myötä budjetit voitaisiin kasvattaa ja elokuvista tehdä kilpailukyysisempiä Hollywood-tuotantojen kanssa. Näiden neuvottelujen pohjalta syntyi Elokuva-Eurooppa tunnettu yleiseurooppalainen elokuvaliike. Tie kehitykselle auki vuonna 1924, jolloin Ufa-nimen alle järjestäytyneet Saksan elokuva-alan edustajat solmivat Erich Pommerin johdolla yhteistyöstä ranskalaisen elokuvalevittäjä Louis Aubertin kanssa. Aikaisemmin vastaavia sopimuksia oli tehty vain yhden tai kahden elokuvan levittämisestä, mutta nyt taattiin, että elokuvat tulevat liikkumaan systemaattisesti eri maiden elokuvamarkkinoilla. Pian yhteiseurooppalainen elokuvalevitys yleistyi muillakin vanhan mantteen markkina-alueilla.¹⁰

Kaksikymmentäluvulla Hollywood oli kasvanut suuremmaksi ja sen liiketoiminta tuottoisammaksi kuin kukaan oli osannut ennustaa. Suomessakin uutisoitiin, joskin virheellisesti, että elokuvateollisuus oli Yhdysvaltojen tärkein teollisuuslaji heti terästeollisuuden jälkeen.¹¹ Oy Ufanamet Ab:ta vastustaneet tahot tiesivät, että Euroopassa ei esiintynyt vain Hollywoodin vastustusta, vaan myös keskustelua yhteiseurooppalaisen yhteistyön kehittämisestä. Tämä käy ilmi monesta lehtijutusta. Esimerkiksi Espanjan elokuvaoloista kirjoittanut Achille Constant päättää *Elokuvassa* ilmestyneen tekstinsä huudahdukseen: ”Eurooppalainen rintama on ehdottomasti tarpeen!”¹² Aikalaiset saivat Elokuva-Euroopasta konkreettistakin tietoa, sillä *Elokuvassa* tiedotetaan, että Hollywoodin maailmanvaltaa vastaan kamppaillessaan ”ovat useiden Euroopan maiden elokuvavalmistamot tehneet keskenänsä elokuvien valmistamista ja vaihtamista koskevia sopimuksia”.¹³ ”Euroopan elokuva-

⁸ Kristin Thompson 1985, 110.

⁹ Ibid.

¹⁰ Andrew Higson & Richard Maltby 1999, 1–31; Kristin Thompson & David Bordwell 2010, 152–155.

¹¹ ”Elokuvamaailmasta”, *Elokuva* 5 (1928), 15.

¹² Achille Constant, ”Kohteliaisuuteen on kohteliaisuudella vastattava”, *Elokuva* Näytenumero 2 (1927), 12.

¹³ ”Eurooppalainen elokuvatoiminta vilkastuu”, *Elokuva* 12 (1928), 2.

miehet, liittykää yhteen. Amerikkalaiset nauroivat tälle sotahuudolle, mutta eivät naura enää”, toteaa ruotsalainen kriitikko Robin Hood, jonka ajatuksia Suomessa usein julkaistiin.¹⁴ Myös *Iltalehdessä* kiinnitettiin huomiota keskusteluihin eurooppalaisesta elokuvayhteistyöstä.¹⁵ Elokuva-Eurooppaa ei kuitenkaan käsitelty laajamittaisesti ja systemaattisesti päivälehtien sivuilla, mutta maassa uutisoitiin monista siihen liittyneistä seikoista. Nämä tulkitsivat aikalaisille Suomessa käytyä trustisotaa. *Elokuvassa* esimerkiksi kirjoitetaan, että ”[s]kandaaliksi leimaa huomattava ranskalainen elokuvalehti La Cinématographie Française ranskalaisten leväperäisyyden ulkomaalaisiin elokuvatoiminnan valtaajiin nähden”.¹⁶ *Elokuvassa* julkaistun lehtijutun mukaan likimain kaikki ranskan suurimmat elokuvateatterit olivat joutuneet ulkomaalaisten omistukseen, vaikka ne vielä vuonna 1920 olivat ranskalaisien hallussa. Samaan aikaan lukijoille kerrottiin huhu Parufametin hajoamisesta. ”Ufa aikoo irroittautua amerikkalaisesta talutusnuorasta”,¹⁷ lehdessä todetaan. Tämän lisäksi kerrotaan, että Ufan konsuli Marx Salomon on sillä kannalla, että ”on jo tullut aika eurooppalaisen elokuvayhtymän perustamiselle. Euroopan kansojen on muodostettava yhteisrintama amerikkalaista elokuvavaltiutta vastaan. Elokuvan täytyy kuulua Euroopalle; siihen oikeuttaa Euroopan sen vanha kulttuuri, joka Amerikalta puuttuu”.¹⁸ Vanha käsitys amerikkalaisuuden pinnallisuudesta oli jälleen esillä. Myös Ranskan opetusministerin mielestä, *Elokuva* tiedottaa lukijoitaan, ”on ryhdyttävä käyttämään ranskalaista kinematografikeksintöä yhteiseksi hyväksi niin, ettei joku yksityinen kansa sillä etuile toisten kansojen kustannuksella (puhuja tarkoitti ilmeisesti Amerikkaa)”.¹⁹

Moni elokuvatoimittaja yritti tehdä aikalaisille selväksi, että Euroopassa ilmennyt yhteistyö ja Hollywood-vastaisuus kantoi hedelmää. ”Saksalaisen Ufan ja englantilaisen British Gaumont-yhtiön välillä on tehty sopimus, jonka mukaan nämä molemmat yhtiöt tulevat toimimaan yhteistyössä filmejä toisilleen lainaten ja vaihtaen toistensa kanssa näyttelijävoimia.”²⁰ Suurta huomiota ei kuitenkaan kiinnitetty siihen, että kyse oli nimenomaisesti yleiseurooppalaisista yhteistyöelokuviista, eikä kansallisista elokuvista essentialistisessä mielessä. Suomessa oli jo pitkään arvostettu elokuvia, jotka kuvaavat eri maita ja niiden kansojen luonnetta. Uutta yhteistyöelokuviissa oli se, että ne eivät olleen tietyn maalaisia, vaan nimenomaisesti yleiseurooppalaisia elokuvia, jotka valmistettiin Euroopan elokuvamarkkinoille, eikä vain jonkun tietyn maan markkinoille. Esimerkiksi Iso-Britanniassa noustiin väittämään, että saksalaisen Ewald André Dupontin ohjaama *Moulin Rouge* (1928), jonka British International Pictures tuotti, oli epäbrittiläisin elokuva, joka maassa koskaan oli tehty, koska teoksen mannermaisen erotiikan ei uskottu kiinnostavan britejä.²¹ Elokuvan aihe on ranskalainen ja sen tekijät eri puolilta maailmaa. Aiheita ja elokuvantekijöitä aina ohjaajista näyttelijöihin kierrätettiin tuotannoissa, jotta kussakin yhteiseurooppalaisessa elokuvassa olisi piirteitä,

¹⁴ ”Robin Hood”, ”Robin Hoodilla Biografbladetin elokuva-asiain erikoistuntijalla tri B. Idestam-Almquistilla on sananvuoro”, *Elokuva* 4 (1929), 15.

¹⁵ Katso ”Elo Kuva”, ”Elokuvapakina”, *Iltalehti* 26.10.1928, 3.

¹⁶ ”Elokuvamaailmasta”, *Elokuva* näytenumero 2 (1927), 18.

¹⁷ ”Fanamet hajoaa?”, *Elokuva* Näytenumero 2 (1927), 18.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ ”Niin Ranskassa”, *Elokuva* 3 (1928), 15.

²⁰ ”Elokuvamaailmasta”, *Elokuva* 3 (1928), 15.

²¹ Andrew Higson 1999, 282.

joiden saattoi olettaa puhuttelevan isojen elokuvamaiden katsojia. Eurooppalaisten yhteistuotantojen kansainvälisyydessä on jotain samaa kuin Hollywood-elokuvien kansainvälisyydessä, sillä Hollywoodissa toimi vastaavasti eurooppalaisia elokuva-alan ammattilaisia, minkä lisäksi yhdysvaltalaisien elokuvien tapahtumat saatettiin sijoittaa kaukaisiin maihin, vaikka teokset tuotettiin Hollywoodissa. Onpa Hollywood-elokuvan tapahtumat sijoitettu sitten New Yorkiin tai muinaiseen Roomaan, fiktiota hallitsevat kertovat ja esittävät konventiot, jotka syrjäyttävät nimellisen tapahtumapaikan sosiaaliset, maantieteelliset ja historialliset erikoispiirteet.²² Tietyissä mielessä yhdysvaltalaiset elokuvat ovat kansallisempia kuin yhteiseurooppalaiset elokuvat, joiden kerronnasta ei ole paikallistettavissa yhtä vahvoja konventioita. Toisaalta Andrew Higson painottaa, ettei *Moulin Rouge* ole niin tarinavetoinen kuin klassiset Hollywood-elokuvat, vaan siinä korostuu tunnelma ja henkilöpsykologia.²³ Suomessa eurooppalaisia elokuvia oli nimenomaisesti arvostettu tunnelmasta ja vahvasta henkilöpsykologiasta. Suomessa huomiota saivat ennen kaikkea Elokuva-Euroopan positiiviset seuraukset, kuten se, että "[e]urooppalaisten elokuvien määrä prosenteissa on lisääntynyt huomattavasti".²⁴ Kerrotaanpa Mauritz Stillerinkin ehdottaneen, että "eurooppalaiset elokuvayhtiöt rakennuttaisivat Rivieeralle oman eurooppalaisen Hollywoodin, jossa kullakin maalla olisi omat elokuvaamot",²⁵ mikä oli omiaan hämärtämään sitä seikkaa, että Elokuva-Euroopassa oli paljon kyse yleiseurooppalaisten elokuvien tuottamisesta.

Euroopan suurissa elokuvamaissa asetettiin rajoituksia Hollywood-elokuvien maahantuonnille. *Elokuvassa* "I-i" ilmoittaa, että Ranskan "hallitus kaikin tavoin tukee elokuvateollisuutta" ja "rajoittaa ulkomaalaisten, etenkin amerikkalaisten, elokuvien maahantuonnin".²⁶ Toiminta tuotti tulosta. "Euroopan maiden kontingenttilakien vaikutukset amerikkalaisten elokuvien menekkiin ovat jo nyt olleet varsin huomattavat ja vielä huomattavamiksi ne tulevat Euroopan maiden saatua oman elokuvatuotantonsa täyteen käyntiin."²⁷ Elokuva-alan edustajat keskustelivat kontingenttilaieista kaksikymmentäluvun lopulla. Mervi Pantin mukaan protektionistisen tradition olemassaolo suomalaisessa talouspolitiikassa legitimoivat elokuva-alan vaatimuksia vastaavista toimenpiteistä.²⁸ Näyttää kuitenkin siltä, ettei ala viimekädessä halunnut valtion ryhtyvän kiintiöiden kaltaisiin suojelutoimenpiteisiin. Hollywood-elokuvien maahantuontia ei haluttu kaventaa, koska maassa ei ollut vahvaa elokuvateollisuutta, jonka toimintaa tällainen laki olisi voinut vahvistaa. Kaksikymmentäluvulla Suomi-Filmi Oy:llä oli lähestulkoon monopolit kotimaisten kokoillan näytelmäelokuvien tuottajana, mitä niitäkin valmistui niin vähän, etteivät ne mitenkään olisi tyydyttäneet elokuvateatterien kysyntää. Lisäksi elokuvia levittävien yhtiöiden, niin Oy Ufanamet Ab:n kuin sitä vastustaneiden yhtiöidenkin tuotteista suuri osa oli peräisin Yhdysvalloista. Mistään valtion kotimaiselle elokuvalla myöntämästä tuesta ei kaksikymmentäluvun tilanteessa voinut puhua, mutta huomattavaa oli, että Valti-

²² Ruth Vasey 1997a, 3.

²³ Andrew Higson 1999, 282.

²⁴ "Robin Hood", "Robin Hoodilla Biografbladetin elokuva-asiain erikoistuntijalla tri B. Idestam-Almquistilla on sananvuoro:", *Elokuva* 4 (1929), 15.

²⁵ "Eurooppalainen Hollywood", *Elokuva* 7 (1928), 14.

²⁶ "I-i", "Ranskan elokuvataiteen voittokulku", *Elokuva* 10 (1928), 12.

²⁷ "Eurooppalainen elokuvatoiminta vilkastuu", *Elokuva* 12 (1928), 2.

²⁸ Mervi Pantti 2000, 151.

on filmitarkastamo hyväksyi käytännössä kaikki kotimaiset kokoillan elokuvat taide-elokuvien veroluokkaan, mitä vastoin ulkomaisten elokuvien hyväksyminen tähän kategoriaan ei ollut itsestään selvää. Mutta kuten sanottua, elokuva-ala olisi halunnut kaikkien elokuvien esittämisen verovapaaksi.

Kolmekymmentäluvun puolivälissä, suomalaisen elokuvan ”studiokauden” ollessa aluillaan, alettiin keskustella ulkomaisten elokuvien maahan-tuonnin rajoittamisesta. Suomi-Filmi Oy:n toiminta ei ollut kovin protektionistista, mutta Toivo Jalmari Särkän johtama Suomen Filmitoimisto Oy hyökkäsi toistuvasti ulkomaisia elokuvia, henkilöitä ja vaikutteita vastaan.²⁹ Mervi Pantin mukaan elokuva-alan suhde ulkomaisiin elokuviin ei silti ollut niin yksiselitteinen kuin kärkkäimmistä lausunnoista saattoi päätellä, vaan maassa tarvittiin isot määrät ulkomaisia elokuvia.³⁰ Suuri enemmistö maassa esitettävistä elokuvista oli peräisin Hollywoodista, eikä Suomen elokuva-markkinoiden uskottu voivan pyöriä yksin kotimaisten elokuvien varassa, sikäli kun sitä edes haluttiin.³¹

Elokuva-Eurooppa kohtasi monia ongelmia, jotka liittyivät yhteiseurooppalalaisuuden ja nationalismin vaikeaan yhteensovittavuuteen. Yleiseurooppalaisuudesta oli helppo puhua, mutta käytännössä ajaututtiin syviin ristiriitoihin, kuten *Moulin Rouge* esimerkki osoittaa. Usein ei ollut selvää, mitä yleiseurooppalaisuus ylipäättään oli. Parhaita eurooppalaisia elokuvia oli totuttu pitämään kansallisina, Hollywood-elokuvia taas kansainvälisinä. Yleiseurooppalainen oli epämääräisesti jotain kansallisen ja kansainvälisen väliltä. Ongelmat näkyivät pienessä mittakaavassa myös Suomessa. Kun saksalaisen Kurt Jägerin johtama Komedia Filmi suunnitteli ”suomalaista kansalliselokuvaa, johon tulisi maamme kaunista luontoa ja kuvauksia kansastamme elintapoineen”, totesi *Elokuva*-lehteen kirjoittanut Pekka Lönngren jyrkästi: ”Jättäkää meidän pyhät pientareemme polkematta, antakaa meidän itsemme hoitaa ne asiamme, joiden oikeaan ymmärtämiseen teillä ei ollenkaan ole edellytyksiä.”³² Suomalaiset aiheet kuuluivat monen elokuvakentän vaikuttajan mielestä suomalaisille, eikä ulkomaalaisten haluttu niihin koskevan. Pelkona oli, että ulkomaalaiset esittäisivät Suomea ja suomalaisuutta väärin. Elokuva-Eurooppa ajautui kolmekymmentäluvun taitteessa ylitsepääsemättömiin vaikeuksiin, joita aiheuttivat synkronisoidun äänielokuvan läpimurto ja sen yleiseurooppalaiselle elokuvalla asettamat uudet haasteet, äärioikeistojen nousu sekä kansainvälinen talouslama.

”Puhtaasti kotimaisia filmiyhtiöitä jäi jäljelle vain kaksi”

Suomessa Gustaf Molinin edustama Oy Ufanamet Ab ryhtyi yksinoikeudella vuokraamaan Parufamet-kartellin elokuvia. Ufanametin kokoonpano oli erilainen kuin Parufametin. *Elokuvassa* väitettiin, että Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer ja First National sekä saksalainen Universum Film AG (Ufa) olivat perustaneet Ufanamet-osakeyhtiön, jonka tarkoituksena oli harjoittaa elokuvien vuokraustoimintaa Suomessa.³³ Tämä oli omiaan luomaan kuvaa ulkomaalaisten suuryritysten tunkeutumisesta Suomen elokuvakentälle. ”To-

²⁹ Kimmo Laine 1999, 379, 382.

³⁰ Mervi Pantti 2000, 159–160.

³¹ Kimmo Laine 1999, 125.

³² ”Jurtikka”, ”Muukalaisetko ’kansalliselokuvaa’ tekemään”, *Elokuva* 8 (1928), 12.

³³ ”Jurtikka”, ”Niskavillat pörrössä”, *Elokuva* näytenumero (1928), 10.

dellisuudessa ulkomaisilla yhtiöillä ei näytä olleen kovin suurta osaa trustisodassa – ei normaaleja levityssopimuksia suurempaa”, tilannetta analysoinut Outi Hupaniittu painottaa.³⁴ Tässä on myös hyvä huomata, että First National, jonka elokuvia Ufanamet levitti, ei ollut osa saksalais-yhdysvaltalaisista kartellia, vaikka Kari Uusitalo niin väittää.³⁵ *Ylioppilaslehdessä* kerrotaan, että Ufanametin nimi koostettiin studioiden nimistä: *Universum Film AG*, *Famous Players Lasky Corp.* (Paramount), *First National Pictures Inc.*, *Metro-Golwyn-Mayer Inc.*³⁶ First Nationalin mukana olo näytti johtuvan siitä, että moni Suomessa toiminut levitysyhtiö sulautettiin osaksi väitettyä trustia. ”Uuteen osakeyhtiöön ovat yhtyneet tšekäläiset filmivuokraamot Ab. Filmcentral ja Punainen Mylly Oy., joiden johtaja hra G. Molin nyt tulee toimimaan ’Ufanametin’ toimitusjohtajana”,³⁷ *Hufvudstadsbladetissa* todetaan. Luultavasti First Nationalin edustus siirtyi Ufanametille näiden vuokraustoimistojen mukana. Lehdessä myös mainitaan, että ”Ufan tähänastinen edustaja Suomessa, Ab. Maxim Oy., lopettaa toimintansa sulautuen sekin ’Ufanamettiin’”.³⁸ Suomessa Ufanamet oli kiistatta erittäin merkittävä elokuvien levitysyhtiö, sillä se vastasi maailman suurimpien elokuvastudioiden tuotteiden vuokraamisesta. Lehdistökeskustelussa käytetty retoriikka oli omiaan synnyttämään käsityksen, että suuret kansainväliset toimijat olivat muka kiinnostuneet Suomen elokuvamarkkinoista ja halusivat ne nyt haltuunsa.

Oy Ufanamet Ab:n perustaminen kohautti monia Suomen elokuvakentän toimijoita, mikä näkyi lehtien sivuilla käydyissä keskusteluissa sekä huolestuneisuutena että suoranaistena hyökkäyksinä tulokasta vastaan. Vahvalla retoriikalla niin sanottua trustia vastassa seisleet tahot yrittivät vaikuttaa monin tavoin aikalaisten asenteisiin. ”Filmin amerikkalaistuminen on nykyään suuri vaara. Amerikkalaiset filmiyhtiöt yrittävät vallata kaikki filmimarkkinat ja tunkevat jo tännekin tuotteitaan”,³⁹ kerrotaan *Iltalehdessä* kuin kyse olisi ollut yksinomaan amerikkalaistumisesta. Yhdysvaltalaisen elokuvien maahantuonnissa ei ollut mitään uutta, mutta nyt annettiin ymmärtää, että elokuvamarkkinat menetetään ulkomaisille toimijoille. Hollywood-elokuvien vuokraustoiminnasta olivat pääasiassa vastanneet kotimaiset yhtiöt, mutta kiivaimmat keskustelijat väittivät, että tähän oli tulossa muutos. He, jotka yhä ylenkatsoivat yhdysvaltalaisista elokuvatuotantoa, saattoivat argumentoida trustisodan varjolla nimenomaisesti Hollywood-elokuvien maahantuontia vastaan. Samassa *Iltalehden* kirjoituksessa nimittäin mainitaan, että ”juuri amerikkalaiset filmithän ovat tunnetut siveellisen holtittomuuden ylistyksiksi. Ne ovat sitä silloinkin, kun ne muodollisesti pysyvät säädyllisyyden rajoissa[.] Sellaisten filmien esittäminen on saatava estetyksi”.⁴⁰ Tällaiset kirjoitukset olivat kuitenkin harvinaisia, sillä yhdysvaltalaisen elokuvien kulttuurinen asema ja niiden arvostus olivat parantuneet huomattavasti kaksikymmentäluvun taitteesta. *Elokuvassa* nimimerkillä ”Jurtikka” kirjoittava Pekka Lönnngren väittää, että konfliktissa ”[t]oisella puolen on trusti apulaisineen ja

³⁴ Outi Hupaniittu 2011, 212.

³⁵ Kari Uusitalo 1988, 120.

³⁶ Katso A. Sundgren, ”Filmitrusti Suomessa”, *Ylioppilaslehti* 12 (1927), 258.

³⁷ Käännettynä teoksessa Kari Uusitalo 1988, 120.

³⁸ Ibid.

³⁹ ”Mistä puhutaan”, *Iltalehti* 26.11.1926; Ua:1 VET:n sanomalehtileikkeet 1924–1942, Valtion filmi-tarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁰ Ibid.

toisella puolen suomalaiset kansallistuntoiset elokuvateattereiden omistajat, jotka eivät halua joutua trustin verkkoon ja tehdä teattereistansa ulkomaa-laisten apajia, sekä kotimaiset elokuvavuokraamot”.⁴¹ Näyttää siltä, että trustiksi väitettyä yhtiötä vastassa seisseistä tahoista ongelman ydin ei ollut Hollywood-elokuvien maahantuonti, vaan kysymys siitä, kuka niitä sai levittää Suomen elokuvamarkkinoilla. Paljon huomiota saanut konflikti osoittaa selvästi, että Hollywood-elokuvista oli tullut niin merkittävä tekijä suomalaisessa elokuvakulttuurissa, että niiden levittäjien saattoi katsoa hallitsevan liki main koko elokuvakenttää.

Kotimaisuuden ja yrittäjävapauden puolesta kampanjoineiden huoli siitä, kuka Hollywood-elokuvia levittää Suomessa, laajeni nopeasti myös huoleksi siitä, kuka niitä esittää. *Elokuvassa* kerrotaan, että Metro-Goldwyn-Mayer ”ei tyydy vain Amerikan markkinoihin, vaan pyrkii valtaamaan Euroopan elokuvamarkkinat ja teatterit kiinteässä yhteistyössä muitten amerikkalaisten elokuvayhtymien kanssa. Suomessa on näiden yhtymien yhtymällä – trustilla – toimistona Ufanamet”.⁴² Ufanametin Suomen edustajan Gustaf Molinin tiedettiin omistavan elokuvateattereita, mikä laajensi keskustelun koskemaan myös elokuvien esittämistä. Mikäli yhdysvaltalaisien elokuvien levitys- ja esitystoiminta jäisi yksin Oy Ufanamet Ab:n käsiin, suomalaiset yrittäjät jäisivät nuolemaan näppejään, suomalaisuuden puolesta kamppailleet näyttävät pelänneen. *Ylioppilaslehdessä* julkaistiin lehtijuttu, jonka kirjoittanut ”Don Quijote” väittää kärkeästä, että Suomeen pesiytynyt trusti yhdisti vuonna 1926

itseensä eräitä tšekäläisiä filmitoimistoja, niin että puhtaasti kotimaisia filmiyhtiötä jäi jäljelle vain kaksi, Suomen Biografi Oy ja Adamsin filmitoimisto. Kun tietää filmitrustin halun päästä yksinvaltiaaksi meikäläisessäkin filmimaailmassa ja sen suuret pääomat, voi ymmärtää, että kotimaista filmiliikettämme uhkaa vakava vaara.⁴³

Jälkeenpäin *Elokuvassa* ilmestyi liioitteleva arvio, että valtauksen onnistuessa Suomessa olisi eletty tilanteessa, jossa ”olisi trusti määrännyt, mitä kuvia suomalaiset saavat katsoa – ja millä hinnalla”.⁴⁴ *Elokuvassa* julkaistiin myös kirjoitus, jonka laatineen Lönngrenin mukaan sillä ei ole sen suurempaa merkitystä, vuokrasiko trusti elokuviaan Yhdysvalloista vai Suomesta käsin, asialle kun ei paljon mahtanut, sillä Hollywood-elokuvia maahantuotiin joka tapauksessa suurissa määrissä. Sen sijaan ”trustin ja teatteriyhtymän omistajan läheiset välit panivat epäilemään, että trustin kynnet täällä meilläkin, niinkuin monissa muissakin maissa, ovat painuneet jo syvälle myös elokuva-teattereihin”⁴⁵ eli vuokraustoiminnan ohella elokuvien esitystoimintaan. Mainitsematta jäi, että muutkin levittäjät omistivat teattereita. Kun trustisota kävi kuumimmillaan, *Ylioppilaslehdessä* julkaistiin lehtijuttu, jossa ”Don Quijote” toteaa, että ”Ufa-Namet on jo saanut vakavan aseman pääkaupun-

⁴¹ ”Jurtikka”, ”Niskavillat pörrössä”, *Elokuva* Näyttenumero (1928), 10.

⁴² ”Amerikan elokuvateollisuuden parivaljakko: Marcus Loew kuollut”, *Elokuva* näyttenumero (1927), 5.

⁴³ ”Don Quijote”, ”Filmipuhetta” *Ylioppilaslehti* 7 (1927), 146.

⁴⁴ ”Eurooppalainen elokuvatoiminta vilkastuu”, *Elokuva* 12 (1928), 2.

⁴⁵ ”Jurtikka”, ”Niskavillat pörrössä”, *Elokuva* Näyttenumero (1928), 10.

gissa. Se omistaa ainakin viisi suurta teatteria, m. m. Capitolin”.⁴⁶ Lehdissä käydyt keskustelut lietsoivat pelkoa, että elokuvatoiminta olisi ollut pääty-mässä merkittäviltä osin ulkomaisten tahojen käsiin.

Elokuvakeskusteluissa kehityksen oli jo aiemmin ounasteltu kulkevan kohti trustiutumista. *Helsingin Sanomat* nimittäin julkaisi vuonna 1924 Suomen Biografiliiton puheenjohtajana toimineen Abel Adamsin näkemyksiä, jotka koskevat elokuvakentän ulkomaalaistumisesta. Adams oli sillä kannalla, että ”raskas elävääinkuvain verottaminen [...] synnyttää sen vaaran, että biografiteatterit täällä, kuten jo suureksi osaksi on käynytkin, joutuvat ulkomaalaisten käsiin”.⁴⁷ Lehtijutussa mainitaan, että

ulkomaalaisten omistamille teattereille antaa suuren kilpailukyvyn m. m. se seikka, että ne usein ovat ulkomaisten suurten filmitehtaiden tai filmivuokratoimistojen sisäryhtiöitä ja jotka harjoittamalla liikettä useissa maissa voivat hankkia filmsä varsin huokealla ja voivat hinnoitella ne mihin hintaan tahansa saadakseen markkinoita ja syrjäyttääkseen alalta kotimaiset yrittäjät.⁴⁸

Nyt Ufanamet ilmoitti toimivansa juuri näin, yhtiö nimittäin kertoo mainoksissaan, että se vuokraa elokuvia ”suoraan tehtaalta (ilman kalliita välittäjiä) Suomen elokuvateattereiden omistajille”.⁴⁹

Monet suomalaisuuden ja yrittäjävapauden – jonka ei selvästi haluttu koskevan Gustaf Molinia – puolella olleet tahot esittivät kärjistettyjä väitteitä, mikä kertoo konfliktin koskettaneen keskustelijoiden tunteita. Trustisotaan liittyvässä kirjoittelussa Molin ”edusti kaikkea sitä pahaa, jota suomenkieliset ja -mieliset elokuvayhtiöt juhlistivat vastustavansa”, Outi Hupaniittu kiteyttää.⁵⁰ Esimerkiksi *Ylioppilaslehden* elokuvakriitikko ”Don Q.” ilmoittaa, että ”vaara”, jota Ufanamet itse tietysti ei tahdo olla huomaavinaan, on juuri siinä määräävässä asemassa, johon yhtiö pyrkii ja joka hävittäisi kotimaisen filmi-toimintamme ja myös filmituotantomme”.⁵¹ Lietsottu pelko levitys- ja esitystoiminnan menettämisestä ulkomaalaisille laajeni siis pahimmillaan katta-maan myös kotimaisen elokuvatuotannon. Hupaniittuun mukaan kyse oli kuitenkin vain siitä, että Molin ”onnistui hankkimaan kilpailijoita paremmat sopimukset ulkomaisten suuryhtiöiden kanssa [...mutta] vastapuoli julisti suomalaisen elokuva-alan olevan vaarassa luisua kokonaisuudessaan vieraa-seen valtaan”.⁵² Lehtien sivuilla käytyjen keskustelujen perusteella Ufaname-tin saattoi kokea uhkaavan laajalti koko kotimaista elokuvakulttuuria. Huoli oli suuri, sillä kansallismieliset olisivat halunneet pitää kentän suomalaisten hallussa, oltiinhan kotimaisen elokuvatuotannonkin toivottu vahvistuvan kansainvälisesti varteenotettavaksi kilpailijaksi.

Suomi-Filmi Oy:n ja Adams Filmi Oy:n edustajien sekä heitä tukenei-den tahojen retoriikassa ongelman ydintä ei muodostanut vain se, että Ufanamet oli (väitetysti) saksalais-yhdysvaltalainen elokuvakartelli, jonka koettiin hallitsevan suurta osaa elokuvien levitys- ja esitystoiminnasta, vaan

⁴⁶ ”Don Quijote”, ”Filmipuhetta” *Ylioppilaslehti* 7 (1927), 146.

⁴⁷ ”Elävääinkuvain verotus”, *Helsingin Sanomat* 9.11.1924; Ua:1 VET:n sanomalehtileikkeet 1924–1942, Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴⁸ Ibid.

⁴⁹ Oy Ufanamet Ab:n mainos, *Filmiaitta* 19–20 (1927), takakansi.

⁵⁰ Outi Hupaniittu 2011, 212.

⁵¹ ”Don Q.”, ”Filmitrusti Suomessa”, *Ylioppilaslehti* 12 (1927), 258.

⁵² Outi Hupaniittu 2011, 212.

varautuneisuutta ja mielipahaa herätti myös se, että trustiksi koetun yhtiön Suomen edustajan Gustaf Molinin tiedettiin olevan ruotsalainen. Lönngren toteaa *Elokuvassa*, että ”ruostinmaalainen herra Gustav Molin [...] omistaa pääkaupungissa ainakin viisi elokuvateatteria, nimittäin Capitolin, Bio Civiksen, Punaisen Myllyn, Piccadillyn ja Astorian, ehkäpä muitakin”.⁵³ *Filmiaitassa* väitetään, että ”Molin johtaa varmalla kädellään useita pääkaupungin huomatuimpia elokuvateattereita ja suuri yleisö voi todeta, että hän esittää aina parasta mitä on tarjona”.⁵⁴ Mutta vastustajista iso ongelma oli siinä, että hänen ulkomaalaistaustansa näkyi teattereiden toiminnassa. ”Capitolissa esitettiin äskettäin amerikkalainen elokuva – vilpittömästi sanottuna se elokuva [...] oli aikalailla hyvä ja naiset kyyneliin saakka hellyttävä – ’Boheme’, jossa suomalaisessa tekstissä oli sana *sukkamielinen*, pyrkien tämä sana esittämään käsitettä mustasukkainen”,⁵⁵ kertoo nimimerkkiä ”K-ä.” käyttävä henkilö *Ylioppilaslehdessä*. Tämä karkäs kirjoitus kertoo ylilyönneistä, joita ilmeni taistelussa, jota käytiin Ufanametia vastaan. *Ylioppilaslehdessä* peräti rohkaistiin helsinkiläisiä vaatimaan Capitolissa suomenkielistä kohtelua.⁵⁶ Nämä esimerkit osoittavat, että trustisota kytkeytyi myös kielikysymykseen.

Suomalaisuusaatteella kampanjointi huolestutti Ufanametin edustajia siinä määrin, että sen johto päätti puuttua keskusteluun. ”Oletamus, että Ufanamet omistaisi useita suuria teattereita, m.m. Capitolin, ei pidä paikkaansa,” yhtiötä edustava A. Sundgren selvittää *Ylioppilaslehdessä*, ”koskei yhtiön sääntöihin eikä sen tarkoitukseen kuulu teatteritoiminta. Me hankimme Helsingissä filmiohjelmia noin 15 elokuvateatteriin, jotka kuuluvat yksityisille elokuvateattereiden omistajille ja maaseudulla kaikille, jota vain niitä haluavat”.⁵⁷ Ufanamet painotti keskittyvänsä yksinomaan elokuvien levittämiseen, mikä tarkoitti, että useimmat elokuvateatterit olivat edelleen suomalaisten omistamia. Vakuutellut eivät tyydyttäneet kaikkia, vaan kärkeimmät kirjoittajat pysyivät siinä kannassa, ettei ”Capitolin suomenkielisyys ja -mielisyys todellakaan ole niin kovasti korkealla kannalla, kuin on noustu väittämään”.⁵⁸ Koska sana ”sukkamielinen” ei ole suomea, sen esiintymisen Hollywood-elokuvan välitekstissä osoitti kirjoittajalle, että elokuvan levittäjä ja esittäjä olivat ulkomaalaisia siinä missä elokuvakin. Hyökkäys niin sanottua trustia vastaan jatkui *Ylioppilaslehden* sivuilla. ”Että Ufanamet ei omista teattereita on kyllä muodollisesti totta, mutta asiallisesti lienee sangen läheinen yhteys olemassa Ufanametin ja tšekäläisiä elokuvateattereita omistavan [Gustaf Molinin johtaman] Ab. Bioraman välillä”, nimimerkki ”Don Q.” kommentoi.⁵⁹ Keskustelu oli ajautunut siihen pisteeseen, että Molin päätti katkasta huhuilta siivet. Hän tähdentää *Ylioppilaslehdessä*, että ”Capitolin on vuokrannut A.B. Biorama O.Y., joka myös omistaa muitakin teattereita maassamme ja jonka yhtiössä ei ole ketään ulkomaalaista saksalais-juutalaista trustiomistajaa osakkaana”.⁶⁰ Puolustelut kaikuivat kuuroille korville, sillä keskustelun käydessä kiivaimmillaan *Ylioppilaslehden* elokuva-arvostelija jätti Capitolin esittämät elokuvat käsittelemättä.

⁵³ ”Jurtikka”, ”Niskavillat pörröissä”, *Elokuva* näytenumero (1928), 10.

⁵⁴ ”Johtaja Gustav Molin 50-vuotias”, *Filmiaitta* 27–28 (1927), 4.

⁵⁵ ”K-ä.”, ”Elokuvateatterien suomalaisuus”, *Ylioppilaslehti* 9 (1927), 173.

⁵⁶ Katso G. Molin, ”Capitol ja suomenkieli”, *Ylioppilaslehti* 8 (1927), 164.

⁵⁷ A. Sundgren, ”Filmitrusti Suomessa”, *Ylioppilaslehti* 12 (1927), 258.

⁵⁸ ”K-ä.”, ”Elokuvateatterien suomalaisuus”, *Ylioppilaslehti* 9 (1927), 173.

⁵⁹ ”Don Q.”, ”Filmitrusti Suomessa”, *Ylioppilaslehti* 12 (1927), 258.

⁶⁰ G. Molin, ”Capitol ja suomenkieli”, *Ylioppilaslehti* 8 (1927), 164.

Suomalaisuus, suomen kieli ja nationalismi yleensäkin olivat aseita, joilla vastustajat hyökkäsivät toistuvasti Oy Ufanamet Ab:ta vastaan. Näillä uskottiin voitavan vaikuttaa aikalaisiin, kävihän keskustelu kansakunnan vahvistamisesta muutenkin kuumana. *Elokuva*-lehdessä vannotaan, että ”taisteluun ottaa kansallistuntainen asujamisto innolla osaa boikotoimalla amerikkalaisen trustin tuotteita ja suosimalla kotimaisia”.⁶¹ Kuten väitteestä käy ilmi, jaossa kotimaisen ja ulkomaisen välillä ei ainakaan suomalaisuuden puolesta kamppaileista ollut kyse kotimaisista ja ulkomaisista elokuvista, vaan siitä, levittikö ja esittikö maahantuotuja elokuvia kotimainen vai ulkomainen yhtiö. Ulkomainen elokuva oli ikään kuin hieman kotimaisempi kun sitä vuokrasivat ja esittivät suomalaiset.

Trustisota jäi lyhytikäiseksi ilmiöksi. Alkuperäinen Parufamet-sopimus purkautui jo kesällä 1928.⁶² *Filmiaitassa* tiedotetaan, että ”suuryhtiöt Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer ja First National, jotka yhdessä saksalaisen Ufan kanssa varustivat useimmat Euroopan maat elokuvilla, keväästä alkaen tulevat toimimaan erikseen, toisistaan riippumatta Euroopan markkinoilla”.⁶³ Tähän päättyi myös kiista, jota ulkomaisten elokuvien levittämisestä ja esittämisestä oli käyty ”suomalaisten” ja ”ulkomaalaisten” välillä. Nyt toimittiin taas sulassa sovussa. Kari Uusitalo kertoo, että ”Suomi-Filmin osakkeenomistajien joukkoon ilmestyi 1920-luvun lopussa sittenkin nimi, jota Karu oli tosissaan pelännyt ja jota vastaan hän oli kamppaillut sekä julkisuudessa että julkisuuden valokeilan ulkopuolella: Gustaf Molin”.⁶⁴ Suomi-Filmi Oy ajautui vuosikymmenen lopulla taloudellisiin vaikeuksiin, mikä eittämättä vaikutti siihen, että Molinin sijoitukset kelpasivat yhtiölle. Ulkomaalaisuuden vastustus oli nyt laantunut, eikä se ollut järin vahvaa ennen trustisotaa. Suomi-Filmi Oy oli Karun johdolla pyrkinyt rakentamaan yhteistyötä Saksan elokuvateollisuuden kanssa jo vuonna 1921. Tuolloin yhtiö teki opintomatkan Saksaan. Sieltä yhtiöön palkattiin kuvaaja Curt Jaegerin (Kurt Jäger), joka sittemmin Komedian Filmissä toimiessaan suunnitteli ”kansalliselokuvan” valmistamista, mistä *Elokuvan* sivuilla äärähdettiin.⁶⁵ Kolmekymmentäluvun alussa hän toimi jälleen yhteistyössä Suomi-Filmi Oy:n kanssa, muttei kuitenkaan kuvaajana, vaan ammattilaisena, joka vastasi elokuvan äänityksestä.

Konfliktissa oli kyse rahasta

Hollywoodin tiedettiin hallitsevan suurta osaa koko maailman elokuvamarkkinoista. ”Amerikan filmithehtaat ovat kuuden vuoden aikana myyneet filmejä yli 500 miljoonan dollarin arvosta Eurooppaan ja muihin maanosiin ja sieltä ostaneet 1 miljoonan dollarin arvosta”,⁶⁶ anonymi toimittaja uutisoi *Filmiaitassa*. Kaksikymmentäluvun lopulla Hollywood-elokuvia tuotiin Suomeen niin suurissa määrin, että niistä saatujen tulojen on täytynyt olla suomalaisille levittäjille ja esittäjille merkittäviä. Oy Ufanamet Ab:n ilmaantuminen Suomen elokuvakentälle merkitsi trustiksi väitetyn yhtiön ulkopuolelle jääneille yhtiölle tulojen kapenemista, koska Universum Film AG:n (Ufa), Para-

⁶¹ ”Kantamme”, *Elokuva* näytenumero (1927), 1.

⁶² Kari Uusitalo 1988, 121.

⁶³ ”Tulevan näytäntökauden uutuuksia”, *Filmiaitta* 8 (1928), 6.

⁶⁴ Kari Uusitalo 1988, 122.

⁶⁵ *Ibid.*, 59.

⁶⁶ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 17 (1928), 21.

mountin, Metro-Goldwyn-Mayerin ja First Nationalin uusien elokuvien levittäminen oli niin sanotun trustin yksinoikeus. Tämä oli omiaan aiheuttamaan suuttumusta, kuten selviää Ufanametia edustaneen A. Sundgrenin lehtikirjoituksesta:

Ufanametin perustamisen kautta, joka antoi kaikille riippumattomille elokuvateattereiden omistajille tilaisuuden tulla suoranaisiin liikesuhteisiin kaikkien yllämainittujen tuottajien kanssa, lakkautti saksalainen yhtiö Ufa filmien vuokraamisen Ab. Maxim Oy:n kanssa, ja ne välikädet, jotka aikaisemmin ovat jakaneet kysymyksessä olevia amerikkalaisia filmejä, olivat nyt tämän kautta pakoitettut hankkimaan itselleen toisaalta uusia firmamerkkejä, mikä seikka mahdollisesti on aikaansaanut jonkinlaista melua. Tosiasia on, että nämä yleisön suosimat filmit saadaan nyt nopeammin ja edullisemmin kuin aikaisemmin ja elokuvateattereiden omistajat vapautuivat toisarvoisten tuottajien aiheuttamasta rasituksesta.⁶⁷

Ufanametin alaan kuuluneiden First Nationalin ja Metro-Goldwyn-Mayerin edustus oli aikaisemmin kuulunut Suomen Biografi Osakeyhtiölle, jonka osake-enemmistön omisti kesästä 1926 Suomi-Filmi Oy.⁶⁸ Myöskään Adams Filmi Oy:llä ei ollut mitään Hollywood-elokuvia vastaan, päinvastoin. Sen edustajat tapasivat liittää tarkastuttamiensa yhdysvaltalaisen elokuvien mukaan pyynnön, että elokuvat hyväksyttäisiin taide-elokuvien veroluokkaan ja lapsille sallituksi. Näin toimivat toki monet muutkin elokuvia tarkastuttaneet yhtiöt. Tämä on osoitus siitä, että väitetyn trustin ulkopuolelle jääneitä elokuvayhtiöitä ei harmittanut ulkomaisten elokuvien vahva asema Suomen elokuvamarkkinoilla, vaan ennen kaikkea tulojen menettäminen, vaikkei tätä haluttu julkisesti myöntää. Suomalaisuusretoriikka oli pureva keino, jonka avulla taloudellista kamppailua saattoi käydä lehtien sivuilla kansakunnan yhteisen hyvän nimissä.

Vuonna 1928 Ufanamet julkaisi *Filmiaitassa* mainoksen, jossa yhtiö kertoo asemastaan Suomen elokuvamarkkinoilla: ”Kaikki kilpailijamme eivät kykene yhteensäkään toimittamaan Teille niin monta VETONUMEROA kuin me”; ”Meillä on kaikki tähdet jotka ’vetävät’”; ”Meillä on kaikki parhaat elokuvien ohjaajat”; ”On todettu, että meillä on paras reklaamiainehisto”.⁶⁹ Vaikka mainos on kärjistetty, se pitää suurilta osin paikkansa, sillä yhtiö edusti suuria ulkomaisia studioita, joiden monet elokuvat olivat osoittautuneet sekä suosituiksi että arvostetuiksi. Kaikki tiesivät, että Ufanamet levitti elokuvia, jotka tulisivat tuottamaan hyvin, sillä esimerkiksi tähdet olivat osoittautuneet suoranaisiksi myyntivalteiksi. Kaiken lisäksi Ufanamet kykeni toimittamaan asiakkailleen edustamiensa studioiden tuottamaa mainosmateriaalia. Yhtiö hyödynsi tällaista materiaalia itsekkin, mikä selviää sen julkaisemasta mainoksesta, jossa lukee: ”Enemmän ’tähtiä’ kuin taivaalla on niissä filmeissä, jotka jakaa O.Y. Ufanamet A.B.”⁷⁰ Tämä on jokseenkin suora käännös MGM:n tunnetusta sloganista ”More stars than there are in heaven”.

Monet Ufanametin levittämät elokuvat olivat hyviä ja edullisia, minkä lisäksi katsojat ja elokuva-arvostelijat pitivät niistä. Suomalaisuusretoriik-

⁶⁷ A. Sundgren, ”Filmitrusti Suomessa”, *Ylioppilaslehti* 12 (1927), 258.

⁶⁸ Kari Uusitalo 1988, 118, 100–101.

⁶⁹ Oy Ufanamet Ab:n mainos, *Filmiaitta* 11 (1928), 12–13.

⁷⁰ Oy Ufanamet Ab:n mainos, *Filmiaitta* 6 (1927), takakansi.

kaan turvautuneet vastustajat tiesivät tämän, ja yrittivät taivutella katsojat puolelleen boikotoimaan Ufanametin elokuvia. ”Taloudellisesti merentakaisen trustin aluksi ehkäpä katsojiston etuja näennäisesti ajava valtaustoiminta saattaa pian viedä ja lopuksi joka tapauksessa viekin katsojiston maksamaan paloveroa Wallstreetin pörssipelureille”,⁷¹ aikalaisia pelotellaan *Elokuvas*ssa. Ufanamet siis samastettiin yhdysvaltalaisen kapitalismin kanssa, vaikka yhtiö levitti myös Ufa:n elokuvia ja ruotsalainen Gustaf Molin oli yhtiön Suomen edustaja. ”Kapitalismin hajottavat piirteet oli helppo etäännyttää USA:han, jossa politiikka oli alisteista rahalle”,⁷² Juha Siltala pohtii. Näin tehtiin nyt Suomessa käydyissä elokuvakeskusteluissa. Espanjasta tuli varoittava esimerkki, josta *Elokuvas*ssa kerrotaan seuraavalla tavalla:

Amerikkalaiset ovat kohteliaita. Erinomaisen kohteliaita. He ovat tulleet luoksemme kilpailemaan kotimaisten vuokraustoimistojemme kanssa. Heidät on otettu sydämellisesti vastaan, heidät on otettu järjestöihimme, ja he ovat puolestaan olleet niin kohteliaita, että ovat tehneet voitavansa, ettei vain penniäkään jäisi maahamme. (En ymmärrä minkätähden heillä toimistoissaan on espanjalaisia virkailijoita; olisivathan he voineet nekin tuottaa omasta maastaan.) Ajatelkaapas, että elokuvien espanjalaiset väliteksitkin he tuottavat Amerikasta.⁷³

Jos Suomeen ei jäisi penniäkään elokuvien vuokraustoiminnasta, kuten Espanjaan ei kuulemma jäänyt, tarkoitti kauhukuva sitä, että kaikki suomalaisen yrittäjien havittelevat rahat menisivät yhdysvaltalaisen liikemiesten tilleille. Kotimaisuuden ja Molinin poissulkevan yrittäjävapauden puolella seissee tahot panivat uskonsa katajaiseen kansaan: ”Se tykkää kyllä vehnästä, mutta jos trustin voimalla sitä sen suuhun tuupattaisiin, niin hampaansa purisi yhteen ja pois huuliltaan sylkäisisi koko iljetyksen, vaikka se miten olisi sokerilla makuriaaksi tehty”, Pekka Lönnngren napauttaa.⁷⁴ Näin täytyi vain toivoa käyvän, sillä Ufanametin elokuvien menestyksen tiedettiin syövän muiden elokuvien katsojalukuja, teokset kun kilpailivat samoista yleisöistä.

Ufanametin edustaminen studioiden kritisointi olisi ollut lyhytnäköistä, koska kukaan ei saattanut tietää, mikä taho Ufa:n, Paramountin, MGM:n ja First Nationalin elokuvia levittäisi tulevaisuudessa. Trustisodan päätyttyä vuonna 1928 *Filmiaitta* julkaisikin tiedon, että trustiin kuuluneiden studioiden elokuvia levitti nyt Ab Royal Film Oy.⁷⁵ Katsojien suosimien elokuvien laajamittainen panetteleminen olisi mitä todennäköisimmin ollut tuloksetonta toimintaa, koska monet elokuva-arvostelijat puolsivat suurten studioiden elokuvia. Sekin varmasti vaikutti, että Suomen Biografi Oy että Adams Filmi Oy levittivät kaiken aikaa monen trustiksi väitetyn yhtiön ulkopuolelle kuuluneen Hollywood-studion elokuvia, jotka olivat vähäpätöisempiä kuin monet suurten studioiden ensiluokkaiset elokuvat. Tästä johtuen suomalaisuusaatteen takana seissee tahot eivät käsitelleet Ufanametin levittämien elokuvien hyvyttä tai huonoutta, vaan toivat kärjistäen, valikoiden ja suomalaisuusretoriikkaan tukeutuen ilmi tapahtumien takana piilleitä realiteetteja, jottei

⁷¹ ”Kantamme”, *Elokuva* Näytenumero (1927), 1.

⁷² Juha Siltala 2009, 509.

⁷³ Achille Constant, ”Kohteliaisuuteen on kohteliaisuudella vastattava”, *Elokuva* Näytenumero 2 (1927), 12.

⁷⁴ ”Jurtikka”, ”Niskavillat pörrössä”, *Elokuva* Näytenumero (1927), 10.

⁷⁵ ”Tulevan näytäntökauden uutuuksia”, *Filmiaitta* 8 (1928), 6.

”elokuvatoimintamme joudu ulkomaalaisten yrittäjiin lypsylehmäksi”,⁷⁶ kuten Espanjalle todettiin käyneen. Sitä he eivät kuitenkaan kertoneet, että uhattuina olivat ensisijaisesti heidän omien yhtiöidensä taloudelliset intressit. Myös Mervi Pantti on tullut siihen tulokseen, että nationalistisesta retoriikasta huolimatta elokuva-ala ei halunnut rajoittaa ulkomaisten elokuvien maahantuontia, vaan halusi viimekädessä myös ulkomaisten elokuvien esittämisen verovapaaksi, kunhan levitys ja esitys pysyivät suomalaisten käsissä.⁷⁷ Tähän tulokseen saattoivat tulla myös ne aikalaiset, jotka lukivat lehtien sivuilla käytyjä keskusteluja kriittisesti.

Trustisota, elokuvalehdet ja Hollywood-elokuvien saama julkisuus

Oy Ufanamet Ab:n perustamisella oli huomattavia seurauksia, jotka näkyivät suomalaisessa elokuvakulttuurissa vielä pitkään sen jälkeen kun trustisota oli takana. Yksi näistä oli *Filmiaitan* päätyminen niin sanotun trustin alaisuuteen. Lehden elokuvapolitiikka muuttui tämän seurauksena, vaikka toimituskunta väitti, että ”tulemme seuraamaan samoja periaatteita kuin aikaisemminkin”.⁷⁸ Tämä ei kuitenkaan tarkoittanut elokuvataiteen puolesta kamppailemista, mitä toimituskunta oli pitänyt tärkeänä kun lehti vuonna 1921 perustettiin. Nyt toimituskunta lupautui ”julkaisemaan arvosteluja, filmikuvailumisia, tähtien elämäkertoja, kuvauksia Hollywoodista ja erittäin runsaasti kuvia y. m.”⁷⁹ Toisin sanoin keskiöön nostettiin aines, joka aikaisemmin oli paljon vähemmällä huomiolla ja suurilta osin ylenkatsottuna. Toimituskunta oletti naislukijoidensa tulevan ”pitämään siitä *muotisivusta*, joita me, kuten näissä edellisissä numeroissa, tulemme säännöllisesti julkaisemaan”; mieslukijat taas ”kiinnittävät enemmän huomiota *siihen sivuun, joka on omistettu naiselliselle kauneudelle*, sille sivulle pääsevät vain kaikkein kauneimmat naisvartalog”.⁸⁰ Viihteellinen aineisto vetosi lukijoihin, sillä vuoden 1929 lopulla *Filmiaita* toimitus tiedotti lehden painosmäärän kasvaneen. Samalla luvattiin jatkaa viihteellisellä linjalla: ”Kuten tähänkin asti julkaisemme kauniita kuvia, mielenkiintoisia kirjoituksia, toimituksen omia tuotteita ja kirjeenvaihtajaimme kirjeitä, kilpailuja, seikkailukertomuksia, uutisia elokuvamaailmasta j.n.e.”⁸¹ Elokuvataiteen ja suomalaisen elokuvan puolesta kirjoitettiin enää vähän.

Filmiaitan sisältö muuttui sekä Hollywood-myönteiseksi että viihteelliseksi, mikä ei ole ihme, koska lehti edusti Ufanamettia, joka levitti paljon yhdysvaltalaisia elokuvia. Koska lehdellä oli yhtiön kautta läheiset suhteet suuriin ulkomaisiin elokuvastudioihin, se ryhtyi julkaisemaan aikaisempaa enemmän käännösjuttuja, mainosluonteista materiaalia ja kuvia. Juuri tällaista materiaalia Ufanamet pystyi tarjoamaan suurissa määrin. Toisin sanottuna Hollywoodin oma ääni kuului *Filmiaitan* sivuilla vahvempana ja kirkkaammin kuin koskaan aiemmin. *Filmiaitta* alkoi ilmestyä huomattavasti aikaisempaa useammin, ja ilmestyi vielä niin sanotun trustisodan päätyttyä, luultavasti siksi, että toimituskunta sai julkaistavaa materiaalia aiempaa hel-

⁷⁶ ”Jurtikka”, ”Vai parhausta!”, *Elokuva* Näytenumero 2 (1927), 12.

⁷⁷ Mervi Pantti 2000, 154.

⁷⁸ ”Toimitus”, ”Lukijoillemme”, *Filmiaitta* 1 (1928), 15.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ ”Toimitus”, ”Lukijoillemme”, *Filmiaitta* 20 (1929), 5.

pommin, koska monet lehtijutut piti vain kääntää suomen kielelle. Mainosluonteiseksi aineistoksi voidaan luokitella esimerkiksi usean numeron aikana julkaistu ”Filmiäitan tähtikokoelma”,⁸² joka koostui pääasiassa yhdysvaltalaisen tähtien kuvista ja heitä koskevista tiedoista. Lukijoiden oli tarkoitus leikata kustakin numerosta tähtien kuvat teksteineen ja koostaa niistä oma tähtikirjanen. Käytännössä ”Filmiäitan tähtikokoelma” markkinoi näiden tähtien elokuvia sekä lehden numeroita, jotka lukijoiden oli hankittava täydellisen kirjan koostamiseksi. Epäselväksi jäi kuka tai ketkä nämä ja monet muut Hollywoodia koskeneet kirjoitukset oli laatinut, mutta luultavaa on, että suuri osa materiaalista oli peräisin Hollywood-studioiden julkisuusosastoilta. Useiden kirjoitusten kohdalla on vaikea sanoa, onko kyseessä arvostelu vai mainos. Kyse ei ole uudesta ilmiöstä, sillä vastaavaa oli esiintynyt lehden sivuilla aiemminkin, mutta tendenssi vahvistui lehden omistajan vaihduttua. Monet aikalaiset olivat perillä siitä, että elokuvien mainonnassa käytetty retoriikka oli peräisin Hollywoodista. ”Ovathan amerikkalaiset alati valmiit toittamaan maailmalle tuotteittensa verrattomuutta, siihen olemme jo tottuneet”, *Elokuvassa* todetaan, ja lisätään napakasti, että ”se ei enää vaikuta meihin.”⁸³ Mainostajat olivat toista mieltä, sillä kuvatulnaiset kehulauseet olivat yleisiä vuosikymmenen lopulla julkaistuissa elokuvamainoksissa. Se kriittisyys, jolla *Filmiäitan* sivuilla oli suhtauduttu yhdysvaltalaisiin elokuvaan ja niihin liittyviin ilmiöihin, kävi harvinaiseksi.

Elokuva-lehti aloitti ilmestymisen vuoden 1927 lopulla, jolloin julkaistiin lehden näytenumerot. ”Ilmestyyhän maassamme jo entuudestaan filmilehti, eikö se riitä näin pienissä oloissa”,⁸⁴ toimittajat pohtivat retoriseen sävyyn lehden ensimmäisessä pääkirjoituksessa. ”Eurooppa, tämä ’vanha maailma’, on ryhtynyt Amerikan trustiutunutta elokuvatehtailua vastaan, joka dollarien voimalla pyrkii valtaamaan koko maailman elokuvatuotannon ja elokuvateatteritkin”,⁸⁵ pääkirjoitus jatkuu. Koska ”trusti on tännekin pesiytynyt” ja saanut ”aikaisemman filmilehdenkin asiaansa ajamaan”, on ollut syytä perustaa uusi elokuva-lehti, jonka kanta ”on elokuvatoimintaan nähden puhtaasti kotimainen ja trustivastainen”.⁸⁶ *Elokuva*, lehteen kirjoittanut Pekka Lönngrén julistaa, ”ei kulje vierailta asioilla”.⁸⁷ Ufanametin kritisoinen ohella lehdessä ryhdyttiin julkaisemaan kirjoituksia maan elokuvateattereiden kunnosta ja turvallisuudesta, suomalaisen elokuvan historiasta, uusista kotimaisista elokuvista ja niiden tekijöistä. Lehden elokuvapolitiikka muistutti monilta osin *Filmiäitan* alkuperäisiä linjauksia.

Elokuva oli avoimesti elokuvapolitiittinen lehti. *Filmiäitta* sen sijaan vältti trustisodan suoraa käsittelemistä, mutta lisäsi vuoden 1927 lopulla lehden kanteen sanat ”Suomen elokuva-lehti”. Kyseessä oli selvästi vastaisku *Elokuvan* nationalistiselle retoriikalle ja trustisodassa esille nousseelle kotimainen-ulkomainen-vastakkainasettelulle. Katajaista kansaa ei nimillä narrata, on *Elokuva*-lehden kanta: ”Olemme näet täällä Suomessa tottuneet siihen, että jokainen ulkomaalainen, joka täällä avaa jonkun liikkeen, vaikkapa vain räsynarikan, sutaisee liikkeensä kyltiksi mahdollisimman paksuilla kir-

⁸² Katso ”Filmiäitan tähtikokoelma”, *Filmiäitta* 1 (1928), 16.

⁸³ ”Sirkus”, *Elokuva* 7 (1928), 8.

⁸⁴ ”Kantamme”, *Elokuva* näytenumero (1927), 1.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ ”Jurtikka”, ”Niskavillat pörrössä”, *Elokuva* näytenumero (1927), 10.

jaimilla sanan *Suomen* todellisen alkuperänsä hämäisemiseksi”.⁸⁸ *Elokuva*-lehden toimituskunta tiesi, että katsojat pitivät ulkomaisista elokuvista ja ettei Suomen elokuvakenttä pyörinyt ilman niitä. Hollywoodista oli kirjoitettava myös *Elokuvas*, mikäli lehti mieli menestyä. Vuoden 1928 aikana kansikuvina käytettiin United Artists -yhtiön tähtien kasvokuvia, esimerkiksi Douglas Fairbanksin, Mary Pickfordin, Charles Chaplinin, Dolores del Rion, Ronald Colmanin ja Vilma Bankyn.⁸⁹ Toimituskunta myös lupasi kuin *Filmi*aitan uutta linjaa mukaillen, että lehden sivuilla ”[o]sansa saavat myös ’filmitähdet’ ja kaskut näiden tähtien maailmasta, kaunokirjalliset kuvaukset, pakinat ja yleensä kevyet kirjoitukset, sillä aikomuksemme ei ole tappaa itseämme ja lukijoitamme erämaan kuivuuteen, vaikka liikummekin vakavilla asioilla”.⁹⁰ Lehden toimittajat uskoivat tuntevansa suomalaiset elokuvayleisöt: ”Huvia ja jännitystä, kas siinä monen hartaan elokuvateatterikävijän ainoa, mutta tinki-mätön vaatimus.”⁹¹ Hollywood tarjosi sitä, mitä yleisö halusi, ja siitä piti myös elokuvalehdessä kirjoittaa. Selvää oli sekin, että lehden piti ajaa niiden yhtiöiden etuja, jotka olivat suomalaisuuden ja yrittäjävapauden puolella, kirjoittamalla näiden levittämistä ja esittämistä ulkomaisista elokuvista. *Elokuva*n sivuilla yhdysvaltalaisia elokuvia vastaan argumentoiminen oli vähäistä. Lehden sivuilla arvosteltiin ja mainostettiin paljon Suomen Biografi Osakeyhtiö Oy:n ja Adams Filmi Oy:n levittämiä elokuvia sekä Suomeen oman haarakonttorin jo vuonna 1923⁹² perustaneen United Artists -yhtiön elokuvia. Ufanametin elokuvat jäivät vähemmälle huomiolle.

Trustisodan yksi merkittävä seuraus oli siis Hollywood-elokuvien aseman kannalta se, että maassa julkaistiin nyt rinnan kahta suomenkielistä elokuvalehteä, joista toinen keskittyi yhdysvaltalaisiin elokuviin, eikä toinenaan niitä vieroksunut, vaikka kotimaisuutta painottikin. Nyt Hollywood oli esillä elokuvalehtien sivuilla sekä näyttävämmiin että suotuisammassa valossa kuin koskaan aikaisemmin.

AMERIKKALAISEN MYKKÄELOKUVAN KUKOISTUS

Kaksikymmentäluvun loppua pidetään varsin yleisesti mykkäelokuvan huip-puajana, mitä elokuvaestetiikkaan tulee. Elokuvat olivat kehittyneet kaiken aikaa paremmiksi. Tämä on standardikertomus, joka syntyi jo kaksikymmentäluvulla. Geoffrey Nowell-Smith on jopa sitä mieltä, että elokuvat saavuttivat kaksikymmentäluvun puolivälissä loiston, jota ne eivät tiettyssä mielessä enää koskaan ylittäneet.⁹³ Monet yhdysvaltalaisen elokuvan parhaina pidetyt teokset valmistuivatkin kaksikymmentäluvun lopulla. Mestariteoksiin lukeutuvat esimerkiksi *Auringonnousu* (*Sunrise: A Song of Two Humans*, 1927) ja *Kenraali* (*The General*, 1926). Kaksikymmentäluvun taitteesta Hollywood-elokuvia oli ryhdytty kuvaamaan lähes yksinomaan suurissa studioissa, mikä

⁸⁸ ”Samassa vedessä kalastamista”, *Elokuva* 3 (1928), 3.

⁸⁹ Nämä saattoivat olla United Artists -yhtiön mainoksia, sillä kyseiset tähdet esiintyivät monissa sen levittämissä elokuvissa.

⁹⁰ ”Kantamme”, *Elokuva* näyttenumero (1927), 1.

⁹¹ ”Huvia ja jännitystä”, *Elokuva* Näyttenumero (1927), 15.

⁹² Päätösasiakirja 12232, 30.8.1923. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁹³ Geoffrey Nowell-Smith 1997, 192.

mahdollisti sekä kameran edessä olevan todellisuuden että kuvausprosessin tarkan kontrolloimisen. Studioiden ulkopuolella kuvattiin enää maisematokset ja muut sellaiset otokset, joita studioissa ei voitu toteuttaa. Nämä otokset yhdistettiin studiossa kuvattuun materiaaliin erikoistehosteiden avulla siten, etteivät katsojat useinkaan huomanneet rajaa lavastetun ja aidon välillä. Studiokuvauksen kehittyessä rajat illusorisen (trikkelokuvat), teatraalisen (korkeakirjallisuuden teatraaliset adaptaatiot) ja kiistatta todellisen (aktualiteetit) väliltä hälvenivät siinä määrin, että Hollywood-elokuvien dominantiksi estetiikaksi on mielletty realistinen illusionismi.⁹⁴

Hollywood-elokuvien tekijät omaksuivat kaiken aikaa vaikutteita eurooppalaisen elokuvan suuntauksista. Monissa kaksikymmentäluvun lopun Hollywood-elokuvissa näkyvät ranskalaisen impressionismin, saksalaisen ekspressionismin ja venäläisen montaasielokuvan vaikutukset. Suomessa näihin piirteisiin ei aina osattu kiinnittää huomiota, mikä johtui ainakin osittain modernistisen elokuvan huonosta tunnettuudesta. ”Emmehän edes ole vielä näitten monien vuosien kuluessa saaneet merkitä uutta tyyli-suuntaa filmituotannossa, kuten muissa taiteissa harva se päivä – kubismi, futurismi, ekspressionismi”, toteaa ”Mr Jeremias” kirjoituksessa, joka on *Filmiaitan* toimituskunnan mielestä ”erinomaisella asiantuntemuksella kirjoitettu”.⁹⁵ Saksalaisesta ekspressionistisesta elokuvasta oli keskusteltu Suomessa jo kaksikymmentäluvun alussa, mutta vähän.⁹⁶ Kubismi ja futurismi eivät sen sijaan nousseet elokuvakeskusteluissa esille. Tarjonta oli modernististen elokuvien suhteen ilmeisen rajallista. Jotkut ekspressionistiset elokuvat joutuivat täyskielletyksi, luultavasti niiden synkän rikoskuvaston tähden, kuten *Pandoran lipas* (*Die Büche der Pandora*, 1929), joka tarkastettiin vuonna 1929.⁹⁷ Ranskalaisen elokuvan tunnettuun suuntaukseen sittemmin liitettyä impressionismi-käsitettä ei kaksikymmentäluvun Suomessa käytetty, mutta joitain näistä elokuvista nähtiin, esimerkiksi vuoden 1927 lopulla Abel Gancen *Napoléon* (1927).⁹⁸ Montaasielokuvat taas kuuluivat luokkaan ”bolshevistista propagandaa palvelevat venäläiset filmit”, joita ei ”tänne ole vielä tarjottukaan”, mutta jos tarjottaisiin, ne todennäköisesti kiellettäisiin, kuten Valtion filmitarkastamo edustanut J. V. Lehtonen asian ilmaisi.⁹⁹ Muutama venäläinen elokuva läpäisi sensuurin seuran kaksikymmentäluvun lopulla, mutta mitä selvään propagandaan tuli, Lehtonen piti sanansa. Kun elokuva *Pietarin viimeiset päivät* (*Konets Sankt-Peterburga*, 1927) tarkastettiin vuonna 1928, sen julkinen esittäminen Suomessa kiellettiin kokonaan.¹⁰⁰ Seuraavana vuonna tarkastettiin elokuva *Myrsky yli Aasian* (*Potomok Tshingishana*, 1928), mutta sekin asetettiin esityskieltoon.¹⁰¹ Teos kuitenkin näytettiin lehdistölle, jonka joihinkin edustajiin se teki suuren vaikutuksen:

⁹⁴ Ibid., 194.

⁹⁵ ”Mr Jeremias”, ”Filmi vuodelta 1918 – ja sen seuraajat”, *Filmiaitta* 23–24 (1927), 18–19.

⁹⁶ Katso ”Tohtori Kaligari”, *Filmiaitta* 6 (1921), 88–89; ”Filmikuulemia”, *Filmiaitta* 2 (1922), 39.

⁹⁷ Päättösasiakirja 15488, 23.3.1929. Fc:34 Päättösasiakirjat 1928–1929. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁹⁸ *Elonet*-tietokanta.

⁹⁹ ”Maan merkillisin filminäyttämö”, *Filmiaitta* 6 (1927), 100.

¹⁰⁰ Päättösasiakirja 15281, 15.12.1928. Fc:34 Päättösasiakirjat 1928–1929. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁰¹ Päättösasiakirja 15469, 13.3.1929. Fc:34 Päättösasiakirjat 1928–1929. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

Taiteellinen puoli on ensiluokkainen, ihmistyyppit perin mielenkiintoisia ja luonnosta suoraan tempaistuja ja jo maantieteellisesti katsojan näköpiiriä ilahduttavasti avartavia. Filmi on lyhyesti sanoen aito taidefilmi ja keidakko amerikkalaisen jokapäiväisyyden erämaassa. Onkin käsittämätöntä, että suomalainen sensuuri on kieltänyt sen esittämisen maassamme.¹⁰²

Montaasielokuvat tekivät syvän vaikutuksen myös kirjailija Henry Parlandiin. Hänestä neuvostovenäläiset elokuvat olivat innovatiivisuudessaan kaksikymmentäluvun lopun parasta elokuvaa: ”amerikkalaisen elokuvan ohjaus tyytyy toistamaan todellisuutta mahdollisimman maalauksellisesti ja intensiivisesti, mutta neuvostovenäläinen elokuvataide räjäyttää todellisen rajat ja hahmottaa sen uudelleen omalaatuiseksi, ekspressiiviseksi symboliikaksi.”¹⁰³ Hän tunnisti montaasielokuvan vaihtoehdoksi klassiselle Hollywood-kerronnalle. Parland ei voinut olla ihmettelemättä sitä, että montaasielokuvat oli julistettu Suomessa pannaan.¹⁰⁴ Tiiviisti esitettynä monet Hollywoodin merkittävimmät kilpailijat, mitä elokuvien estetiikkaan tulee, tunnettiin Suomessa verrattain huonosti. Kaikkia ei hyväksytty esitettäväksi, mutta yksittäiset teokset saivat aika-ajoin positiivista huomiota lehtien sivuilla.

Kaksikymmentäluvun lopulla Hollywood-elokuvat menestyivät erinomaisesti Suomen elokuvamarkkinoilla, aivan kuten muuallakin.¹⁰⁵ ”U.S.A. pääsi sotavuosina suuresti toisia edelle filmien valmistamisessa”, mutta kyse ei ollut vain tuotannollisesta ammattitaidosta, vaan samassa kaupallisesta, sillä amerikkalaiset työstivät elokuvansa ”yleismaailmallisen maun mukaan myöskin kauppansatekeviksi kauppatavaraksi”, *Filmiaitan* nimettä esiintyvä toimittaja erittelee.¹⁰⁶ Kirjoittaja tarkoittaa, että Hollywoodissa oli opittu valmistamaan elokuvia, jotka vetoavat ihmisiin näiden kansallisuudesta ja kulttuurista huolimatta: ”yleismaailmallinen elokuvayleisö ei käy elokuvissa istuakseen koulussa, vaan se käy huvittelemassa.”¹⁰⁷ Tämä piti paikkansa myös suomalaisten yleisöjen kohdalla, vaikka elokuvalehtien toimittajat olivat muuta toivoneet. Hollywood-elokuva on sitä elokuvaa, ”jolla koko maailmassa on eniten menestystä – yleisöfilmiä”.¹⁰⁸ Lausunnosta on hahmotettavissa vuosien varrella vahvistunut käsitys, että ”Hollywood-elokuva” on synonyymi ”elokuvalle”, johon nähden muut elokuvat ovat erityistapauksia, joko hyvässä tai pahassa.

Kaksikymmentäluvun puolivälissä maahantuodut suurelokuvat olivat sekä nostaneet yhdysvaltalaisen elokuvien arvostusta että kasvattaneet niiden katsojamääriä. Suurelokuvien käännettyä aikalaisten huomion entistä vahvemmin kohti Hollywoodia, esille alkoivat pääsivät myös ne genret, joista lehtien sivuilla oli keskusteltu verrattain vähän. Esimerkiksi *Elokuvasta* saa lukea, että lehden ”toimitus aina silloin tällöin varaa sivun tai pari seikkailuelokuville, sillä tiedämme, että niilläkin on hartaita katsojia maassamme”.¹⁰⁹ Oheisen kirjoituksen yhteydessä esitellään lännenelokuva. Nyt elokuvalehdissä kirjoitettiin genrestä enemmän ja näyttävämmiin kuin koskaan

¹⁰² ”V. M.”, ”Dschingis Khanin jälkeläinen”, *Filmiaitta* 22 (1929), 9.

¹⁰³ Henry Parland 1995b, 65.

¹⁰⁴ *Ibid.*, 63.

¹⁰⁵ Katso ”Savon horisontista”, *Filmiaitta* 17 (1929), 10.

¹⁰⁶ ”Amerikkalainen elokuva”, *Filmiaitta* 25–26 (1927), 4.

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ ”Hymyilevä kauhu”, *Elokuva* 19–20 (1929), 8.

aikaisemmin. Esimerkiksi *Filmiaitassa* julkaistiin kolmisivuinen lehtijuttu Ken Maynardin tähdittämästä lännenelokuvasta *Ratsukuningas (The Devil's Saddle, 1927)*.¹¹⁰ *Elokuvasakin* julkaistiin lännentähtien Tom Mixin ja Fred Thompsonin osoitteet ihailijakirjeiden lähettämistä varten.¹¹¹ Enää genre ei ollut niin ala-arvoinen, ettei siitä olisi haluttu keskustella ”vakavan” elokuva-lehden sivuilla, kuten vielä kaksikymmentäluvun alussa.

Rikoselokuvistakin keskusteltiin aiempaa myönteisemmässä sävyssä. Esimerkiksi *Kunniasanalla (Forgotten Faces, 1928)* on Robin Hoodin mielestä ”amerikkalaisen rikoselokuvan pitkäaikaisen kehityksen huippu – ja yleensä amerikkalaisen elokuvatekniikan huippu”,¹¹² *Filmiaitassa* kerrotaan. Elokuvateknologian ja estetiikan kehitys ei siis koskenut yksin suurelukuja, vaan yhtäläillä genre-elokuvien tason uutisoitiin nousseen. Suomessa väkivalta-kohtauksiin suhtauduttiin yhä Valtion filmitarkastamon toimesta jyrkän kielteisesti, mutta varsinkin huumorin sävyttämät rikoselokuvat läpäisivät sensuurin ja pääsivät lehdissä näytävästi esille, kuten *Parempi mainettansa (Ladies of the Mob, 1928)*.¹¹³ Jotkut elokuvatoimittajat olivat jopa valmiit kyseenalaistamaan rikoskuvaston sensuroimisen mielekkyyden. *Elokuva-lehden* toimitus ilmoittaa, että ”[m]eistä tuntuu [...] koko juttu elokuvan rikollisten vaikutteiden herättämisestä tekaistulta ja vailla perää olevalta”.¹¹⁴ Vielä kaksikymmentäluvun taitteessa moni elokuvatoimittaja oli sillä kannalla, että mallioppimisen ajatuksessa oli paljon perää. Törkeitä rikoksia kuvaavia elokuvia ei kuitenkaan hyväksytty esitettäväksi. Täyskieltoon joutui esimerkiksi *The Blood Ship (1927)*, jonka tarkastuspäätökseen on kirjoitettu: ”Rikosfilmi. Kidutuksia. Raakuutta. Murhia. Ei voida leikkaamallaakaan korjata. Kielletään”.¹¹⁵ Vastaavasti Valtion filmitarkastamo kielsi yksimielisesti gangsteri-elokuva *Alamaailman (Underworld, 1927)* julkisen esittämisen Suomessa.¹¹⁶ Koska tällaiset häikäilemätöntä toimintaa kuvaavat rikoselokuvat eivät päässeet valkokankaille asti, ne eivät myöskään vaikuttaneet useimpien aikalaisten Hollywood-elokuva-käsityksiin.

Vuonna 1929 *Filmiaitan* lukijat saivat tietää, että Academy of Motion Picture Arts and Sciences oli aloittanut uuden käytännön – kunkin vuoden parhaat yhdysvaltalaiset elokuvat ja niiden tekijät oli tarkoitus palkita. Vuoden 1929 parasokuva oli *Siivet (Wings, 1929)* ja paras näyttelijä saksalainen Emil Jannings, joka oli siirtynyt Hollywoodiin.¹¹⁷ Sittemmin Oscareina tunnettujen palkintojen jakaminen oli osa yhdysvaltalaisen elokuvateollisuuden yritystä kohottaa omaa mainettaan maan kulttuurikentällä. Ainakin Suomessa kriitikot olivat liki yhtä mieltä siitä, että Hollywood-elokuvien taso oli noussut jo pitkän aikaa. ”Amerikassa ollaan menossa siihen suuntaan, että tehdään pienempi määrä elokuvia, jotka sitten kaikki ovat korkealla taiteellisella tasolla”,¹¹⁸ *Filmiaitan* anonymi toimittaja kirjoittaa. Vielä kaksikymmentäluvun taitteessa ruotsalaista kehuttiin tällaisesta elokuvapolitiikasta.

¹¹⁰ ”Ratsukuningas”, *Filmiaitta* 9 (1928), 18, 19, 23.

¹¹¹ ”Mitä haluatte tietää?”, *Elokuva* 14 (1929), 14.

¹¹² ”Paramount kuulumisia”, *Filmiaitta* 18 (1929), 21.

¹¹³ ”Parempi mainettansa”, *Filmiaitta* 21 (1929), 12–13.

¹¹⁴ ”Valtion suhde elokuvaan”, *Elokuva* 4 (1929), 3.

¹¹⁵ Päätösasiakirja 15233, 16.11.1928. Fc:33 Päätösasiakirjat 1928–1928. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvataarkastamon arkisto, KA.

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ ”Paramount kuulumisia”, *Filmiaitta* 18 (1929), 21.

¹¹⁸ ”Mitä Kosmos-Filmi tarjoaa”, *Filmiaitta* 19–20 (1928), 11.

Nyt lehdissä ryhdyttiin julkaisemaan aiempaa enemmän kirjoituksia, joissa sanotaan suoraan, että eurooppalaisissa elokuvissa on jotain vikaa. Tämä tendenssi alkoi ruotsalaiseen elokuvaan kaksikymmentäluvun puolivälissä kohdistetulla kritiikillä, joka nyt laajeni kattamaan muitakin eurooppalaisia elokuvia. ”Niiden pahimpana vikana pyrkii olemaan toiminnan hitaus ja usein aiheen mielenkiinnottomuuskin”,¹¹⁹ *Filmiaitassa* todetaan ranskalaisista elokuvista. Aikaisemmin yhdysvaltalaisen elokuvan vauhdikkuutta oli pidetty heikkoutena, mutta nyt voitiin kritisoida eurooppalaisten elokuvien hitautta. Vastaavasti Robin Hood ilmoittaa, että ”[s]aksalaiset eivät ole mitään taiteilijakansaa nykyään. Näyttää siltä kuin olisivat heidän sielunsa terveet tunteet ehtyneet.”¹²⁰ Jotain oireellista on siinäkin, että Mika Waltarin *Yksinäisen miehen junan* melankolinen päähenkilö jaksaa katsoa *Asfalttia* (*Asphalt*, Saksa 1929) vain tunnin verran.¹²¹

Näissä keskusteluissa näkyy yleistävä käsitys, joka sittemmin vakiintui: yhdysvaltalaiset elokuvat ovat viihdyttävämpiä kuin eurooppalaiset. Juuri tämä oli monesta syy niiden maailmanlaajuiselle suosiolle. Viihdyttävyyks oli nopeatempoisuutta ja monipuolisuutta, elokuva-arvostelijat tuntuvat ajatelleen. Kuluneiden vuosien saatossa Suomessa oli selvästi totuttu klassisen Hollywood-kerronnan verrattain nopeaan leikkausrytmiin. Kriitikoista liika vauhti ei enää itsestään selvästi ollut Hollywood-elokuvien ongelma, vaikka vieläkin saatettiin ilmoittaa, että elokuva etenee ”amerikkalaisella vauhdilla, [mistä johtuen] eurooppalainen [katsoja] ei ehdi syventyä aiheeseen”.¹²² Mitä monipuolisuuteen tulee, esimerkiksi *Suuren paraatin* (*Big Parade*, 1925) kerrotaan olevan ”sotafilmi vailla sentimentaalisuutta, se on kauhistuttavan realistinen kuvaus taistelutantereen helvetistä, mutta silti on siihen sisällytetty myös huumoria ja idyllejä”.¹²³ Selvästi huumori ja idyllit koettiin sotakuvausten rinnalla myönteisiksi seikoiksi elokuvan kokonaisvaikutelman kannalta. Yhdysvaltalaiset elokuvat eivät ole alusta loppuun yhtä ja samaa, vaan niissä risteilee päähenkilöiden kertomuksen rinnalla koko joukko pienempiä tarinoita, minkä lisäksi tunnelma voi liikkua traagisesta koomiseen ja takaisin. Vastaavasti nimettömänä kirjoittava toimittaja kertoo *Filmiaitassa*, että *Viettelijättären* (*The Temptress*, 1926) ”sisältyy joukko jännittäviä ja yllättäviä kohtia, jotka koko ajan pitävät mielenkiintoa vireillä”.¹²⁴ Tällaiset elokuvat pitivät otteessaan ja puhuttelivat laajoja katsojajoukkoja, vaikka kaikki eivät monista sivujuonista piitanneet. Esimerkiksi Jussi Roudan romaanin *Filmi-kesän seikkailut* henkilöahmo, Olavi, on huolissaan elokuvasta, jossa hän tulee esiintymään. Kirjeessä ystävälleen hän ilmaisee asian tällä tavalla:

Saa nähdä, tuleeko siitä filmistä reilu. Pelkään niin kovasti, että se kirjailija pistää siihen jotain imelyyksiä joukkoon. Minä en ainkaan rupea ketään tyttöä halaamaan vaikka maksaisivat kuinka paljon. Eikö kukaan osaa kirjoittaa sellaista kivaa filmiä, jossa vaan tapettaisiin ihmisiä ja olisi muuta jännää, mutta ei ollenkaan halataisi ja pussattaisi.¹²⁵

¹¹⁹ ”Hiukan näytöntökauden ranskalaisista elokuvista”, *Filmiaitta* 21 (1928), 8.

¹²⁰ ”Robin Hood”, ”Elokuva-arvosteluja”, *Filmiaitta* 7 (1928), 6.

¹²¹ Mika Waltari 2008, 49.

¹²² ”A listener”, ”Lontoon kuulumisia”, *Filmiaitta* 23–24 (1929), 10.

¹²³ ”Suuri paraati”, *Filmiaitta* 1 (1927), 8.

¹²⁴ ”Viettelijätär”, *Filmiaitta* 4 (1927), 56.

¹²⁵ Jussi Routa 1931, 47.

Olavi pitää kovasti lännenelokuvista, koska niissä on paljon fyysistä toimintaa ja jännittäviä tilanteita. Kerta toisensa jälkeen hänen ihailemansa sankarit kuitenkin tykäsivät vastakkaisen sukupuolen edustajiin, mistä Olavi ei välittänyt. Elokuvien romanttiset sivujuonet eivät kuitenkaan ole heikentäneet hänen lännenelokuvainnostustaan, koska teoksissa on paljon väkivaltaa ja vaaroja. Hänelle elokuvat ovat ajanvietettä ja hänelle on tärkeää, että teoksissa on paljon häntä viihdyttävää ainesta. Sen nojalla hän oli näemmä valmis sietämään muutakin. Aikaisemmin elokuvakeskusteluissa oli painotettu etnografian ja historian kuvaamisen merkitystä elokuvissa, mutta nyt oli tavanomaista myöntää, että toisenlaisillakin elokuvilla oli arvonsa. *Elokuvas*sa esimerkiksi todetaan, että on vaikea arvioida, ”missä määrin elokuvan [*Kosto* (*Revenge*, 1928)] kohtaukset esittävät oikeata mustalaiselämää, mutta eihän kertomus ole tarkoitettu miksikään kansatieteelliseksi esitykseksi”.¹²⁶ Aikaisemmin oli päinvastoin korostettu, että elokuvantekijöiden tuli antaa kansatieteelliselle aineistolle oma arvonsa, jottei katsojia johdeta elokuvien avulla harhaan. Nimettömäksi jättäytynyt arvostelija päätyy kehumaan ohjausta, kuvausta, näyttelijöitä ja hauskoja kohtauksia.

Monet seikat, joista yhdysvaltalaisia elokuvia oli aikaisemmin kritisoitu, ymmärrettiin nyt Hollywoodin menestyksen kulmakiviksi. Suomessa näet havahduttiin perinpohjaisesti siihen, että ”suuri osa yleisöä pitää yleensä elokuvia ajanvietteenä eikä välitä niiden tarjoamista taidenautinnoista”,¹²⁷ vaikka elokuvalahti toimittajat kuinka ylistäisivät taide-elokuvia ja kritisoisivat ajanvietettä. *Tulenkantajiin* kirjoittanut Yrjö Kivimies ilmaisi asian laidan selväsanaisesti todetessaan yhdysvaltalaisen (ja ”suureurooppalaisten”, mikä viitanee Elokuvä-Eurooppaan) elokuvien valtaisan suosion olevan seurausta suuriasta budjeteista, tähdistä ja vauhdikkuudesta.¹²⁸ Suomalaiset elokuva-arvostelijat olivat sekä ylenkatsooneet että kritisoineet kutakin yhdysvaltalaisen elokuvan piirrettä, jotka Kivimies esitti elokuvien menestyksen perusedellytyksiksi. Kivimiehen mukaan muunmaalaisten elokuvantekijöiden oli syytä oppia amerikkalaisilta, jos he mielivät tehdä hyvää ja menestyvää elokuvaa, eikä päinvastoin, kuten aikaisemmin oli väitetty. Hänenkin kirjoituksessaan näkyy ajatus Hollywood-elokuvasta normina, johon nähden muut elokuvat ovat poikkeustapauksia.

Kuningasten kuningas ja Setä Tuomon tupa

Kuten tässä tutkimuksessa on esitetty, suurelokuvat vaikuttivat myönteisesti sekä Hollywood-elokuvien arvostukseen että niiden yleisösuosioon. Vuosikymmenen lopulla aikalaiset saivat toistuvasti lukea, kuinka upeita tilaisuuksia suurelokuvien ensi-illat ovat Yhdysvalloissa: ”Kokonainen patteri jättiläisvalonheittäjiä oli sijoitettu teatterin ympärille [...], eteen oli tietenkin asetettu radiomikrofooni ja koko Amerikalle kuulutettiin ketkä elokuvatähdet olivat mukana.”¹²⁹ Uutiset ja huhut vasta valmistuneista suurelokuvista ja niiden Suomen ensi-illoista kantautuivat hyvissä ajoin aikalaisten tietoon.

¹²⁶ ”Dolores del Rion uusiokuva ’Kosto’”, *Elokuva* 15 (1929), 7.

¹²⁷ ”Roistot ja reportterit”, *Elokuva* 18 (1929), 11.

¹²⁸ Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus ratkaistu”, *Tulenkantajat* 4 (1929), 55.

¹²⁹ ”Eräs ensi-ilta Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 5–6 (1929), 12.

”Kaksi muuta suurfilmiä on äskettäin valmistunut”, *Filmiaitassa* kerrotaan.¹³⁰ *Setä Tuomon tupa* (*Uncle Tom’s Cabin*, 1927) ja *Kuninkaiden kuningas* (*The King of Kings*, 1927) ”ovat viimeisimmän filmitekniikan huippusävytyksiä ja molemmat ovat tulleet maksamaan suunnattomia summia.”¹³¹ Retoriikka ei ollut muuttunut miksikään vuosikymmenen puolivälistä, eikä ihme, sillä suurelokuvat miellettiin yhä D. W. Griffithin arvostettujen teosten seuraajiksi, *Kansakunnan syntyä* (*The Birth of a Nation*, 1915) näet luonnehdittiin ensimmäiseksi suurelokuvaiksi. Griffithin teos ”osoitti, että Amerikasta oli kehittyvä uusi elokuvateollisuuden keskus sillä välin kuin melkein kaikki Euroopan valtiot taistelivat keskenään ja ponnistivat kaikki tarmonsa ja voimansa toisensa kukistamiseen”,¹³² *Elokuvan* nimettä kirjoittava toimittaja julistaa. Tätä ei vain ollut huomattu vielä kaksikymmentäluvun taitteessa. *Filmiaitassakin* eräs toimittaja mainitsee, että *Kansakunnan synty* ”oli alku niille suurenmoisille näytöksille, joita elokuvain kautta on sen jälkeen yleisölle esitetty”.¹³³

Setä Tuomon tupa ja *Kuninkaiden kuningas* herättivät Suomessa paljon huomiota. Elokuvat ovat siitä kiinnostavia, että ne kytkeytyvät Suomessa vallinneeseen trustisotaan. Mitä elokuvalehdistöön tulee, *Setä Tuomon tuvasta* keskusteltiin lähinnä *Elokuvan* sivuilla ja *Kuninkaiden kuninkaasta Filmiaitan*. Asiaan vaikuttivat elokuvien levityssopimukset. *Setä Tuomon tupaa* levitti Adams Filmi Oy ja *Kuninkaiden kuningasta* Oy Ufanamet Ab. Vaikka elokuvien levittäjät kuuluivatkin elokuvapoliittisesti eri leireihin, ympäröi teoksia huomattavan samankaltainen julkisuus. Tältä pohjalta voi väittää, ettei trustisodassa mukana olleitten osapuolten suhtautumisessa yhdysvaltalaisiin suurelokuviin ollut merkittäviä eroja. Elokuvien tullessa Suomessa ensi-iltaan konflikti oli jo takana, mutta elokuvaliehtien elokuvapolitiikassa ei tapahtunut mitään äkinäistä muutosta, mitä nyt kiivaimmat keskustelut tukahtuivat.

”[M]enkää tällä viikolla katsomaan Kuningasten kuningasta, kaikki nekin, jotka mielellään kieltävät elävien kuvien arvon, jopa niihin halveksienkin suhtautuvat.’ Kenenkään ei pidä jättää näkemättä tätä suurfilmiä.”¹³⁴ Oheinen lausunto on lainaus *Uudessa Suomessa* julkaistusta *Kuninkaiden kuninkaan* arvostelusta. Nimettä esiintyneen toimittajan kritiikki sai runsaasti huomiota, sillä teosta esittäneen Capitol-elokuvateatterin johto ymmärsi sen kaupallisen arvon ja alkoi käyttää kehotusta mainoksissaan.¹³⁵ Lausunto tukee käsitystä, että yhdysvaltalaisen suurelokuvien arvostus oli kaksikymmentäluvun lopulla korkeammalla kuin koskaan aikaisemmin. Yhdysvaltalaiset suurelokuvat saivat osakseen niin paljon ylistäviä lausuntoja, ettei kenellekään näitä keskusteluja seuranneelle jäänyt epäselväksi, että suuri osa maailman parhaista elokuvista tehtiin Hollywoodissa. Yksi näistä teoksista oli *Setä Tuomon tupa*, josta *Iltalehden* nimettömänä kirjoittava kriitikko kertoo näin:

Olisi liikaa sanoa ”Setä Tuomon tuvan” merkitsevän uusia saavutuksia elokuvataiteelle. Taide-elokuva on sekä taiteellisten että

¹³⁰ ”Hollywoodia sanoin ja kuvin”, *Filmiaitta* 29–30 (1927), 5.

¹³¹ Ibid.

¹³² ”Katsaus ohjelmistoon”, *Elokuva* 7 (1928), 6.

¹³³ ”Elokuvateollisuuden kehitys Amerikassa 1”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 4.

¹³⁴ ”Kino”, *Uusi Suomi* 28.3.1928, 9.

¹³⁵ Katso Capitolin mainos, *Suomen Sosialidemokraatti* 1.4.1928, 8.

teknillisten ilmaisukeinojen puolesta jo aikaisemmin saavuttanut tason, jota ei juuri käytetty sivuuttaminen, mutta tässä tapauksessa panee jälleen mielenkiinnolla merkille, että amerikkalainen elokuvataide haluaa ja kykenee antamaan ensinmainituille ilmaisukeinoille ylen ratkaisevan merkityksen. Tästä on saatu viime vuosina nähdä yhä useampia todistuksia, ja viimeinen on ”Setä Tuomon tupa”.¹³⁶

Iltalehdessä Setä Tuomon tuvasta annettiin vastaava lausunto kuin se, jonka *Uuden Suomen* arvostelija antoi *Kuninkaiden kuninkaasta*: ”Elokuva on todellinen suurelokuva ja se on niitä, joihin myöskin muiden kuin vakinaisten elokuvissa kävijäin tulisi tutustua.”¹³⁷ Vielä kaksikymmentäluvun alussa yhdysvaltalaisia elokuvia paheksuttiin, mutta viimeistään nyt parhaiden Hollywood-elokuvien koettiin nostavan koko mediumin arvostusta taideajanvieteakselilla. Selvästi *Setä Tuomon tupa* ja *Kuninkaiden kuninkaaseen* sekä teoksia ympäröineeseen julkisuuteen tulee kiinnittää huomiota tämän yhdysvaltalaisen suurelokuvien erinomaisuuden ja kulttuurisen merkityksen paikallistamiseksi.

Sekä *Kuninkaiden kuninkaaseen* että *Setä Tuomon tupa* kiinnitettiin paljon huomiota jo hyvissä ajoin ennen niiden ensi-iltoja. *Kuninkaiden kuninkaasta*, joka tuli Suomessa ensi-iltaan maaliskuun 26. päivä vuonna 1928, julkaistiin useita kirjoituksia jo vuoden 1927 puolella.¹³⁸ Cecil B. DeMillen aiemmin suurta huomiota herättäneen *Kymmenet käskyt* (*The Ten Commandments*, 1923) -elokuvan kerrottiin olleen kouluna tätä mestariteosta varten, minkä voi päätellä nostaneen odotukset korkeiksi.¹³⁹ Elokuvien välillä on temaattinen jatkumo, sillä *Kymmenet käskyt* käsittelee Vanhaa testamenttia ja *Kuninkaiden kuningas* Uutta testamenttia. Aikalaiset saivat tietää kauan ennen Suomen ensi-iltaa, että *Kuninkaiden kuninkaassa* ”on mitä kauneimpia ja monumentaalisempia kohtauksia niin että ne vaikuttavat melkein uskomattomilta. Nykyaikainen filmitekniikka on ollut apuna kuvitettaessa raamatullista ihmeteosta”.¹⁴⁰ Näissä kirjoituksissa ei viitatta systemaattisesti teoksen suureen budjettiin, kuten suurelokuvien kohdalla tavattiin tehdä, mutta amerikkalaisten ensiluokkainen elokuvateknologia ja -osaaminen noteerattiin. Teoksen ohjannut DeMille halusi tarjota tuon ajan ihmisille mahdollisuuden nähdä Kristuksen ihmeellisen elämän, kuten Juudean asukkaat olivat sen nähneet 1 900 vuotta aikaisemmin.¹⁴¹ Budjetti on monissa lausunnoissa implisiittisesti läsnä, esimerkiksi viittauksissa suuriin kohtauksiin. Ehkä konkreettisen rahasta keskustelemisen pelättiin vääristävän odotuksia, sillä se olisi korostanut *Raamattuun* perustuvan elokuvan maallista puolta. Budjetin sijaan aikalaiset saivat esimerkiksi tietää, että hovisaarnaaja N. Vogel ihaili elokuvaa.¹⁴² ”Eetillinen ja taiteellinen vaikutus on

¹³⁶ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 19.9.1928, 4.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ *Elonet*-tietokanta.

¹³⁹ ”Saksalaisessa ’Der Film’-lehdessä kirjoittaa elokuva-arvostelija Hans-Walther Betz m.m. seuraavaa”, *Filmiaitta* 34–40 (1927), 12.

¹⁴⁰ ”Kuningasten kuningas”, *Filmiaitta* 34–40 (1927), 20.

¹⁴¹ Felicia Herman 2000, 14.

¹⁴² Kyseistä hovisaarnaajaa ei kyetty tunnistamaan tätä tukimusta tehdessä, mutta nimen perusteella hänen voi arvella olleen saksalainen.

saatu voimakkaammaksi kuin mitä koskaan olen nähnyt”,¹⁴³ hän ilmoittaa. Kirkonmiehen lausunto oli omiaan vakuuttamaan, ettei kyseessä ollut mikään pyhän tekstin häpäisy. Kun *Kuninkaiden kuninkaan* ensi-ilta koitti pääsiäisen tienoilla, *Iltalehden* arvostelija totesi teoksen vastaavan korkeiksi nousseita odotuksia.¹⁴⁴ Mainonnassa ja muussa ennakoijulkisuudessa käytetyt kehusanat eivät siis olleet harhaanjohtavia, kuten asianlaidan oli monesti todettu olevan Hollywood-elokuvien kohdalla. Nyt budjettikin noteerattiin. *Hufvudtadsbladetin* arvostelussa näet mainitaan, että ”[i] programmet upp-gives att filmen kostar nära 3 miljoner dollar”.¹⁴⁵ Väite ei kuitenkaan pidä paikkaansa, sillä teos oli huomattavasti halvempi. Yhdysvalloissa sen mainostettiin maksaneen 2,3 miljoonaa dollaria, mutta sen todellisten kustannusten on arvioitu olleen 1,3 miljoonan dollarin luokkaa, mikä silti teki siitä yhden aikansa kalleimmista elokuvista.¹⁴⁶

Setä Tuomon tupa ”on kysynyt Universal-filmin ohjaajalta Harry Pol-lardilta, parin pitkän vuoden työskentelyn ja ponnistukset sekä niellyt varoja yli 2 miljoonaa dollaria”,¹⁴⁷ nimettä esiintyvä toimittaja väittää vuoden 1928 alkupuolella julkaistussa *Elokuva*-lehdessä. Väite ei pidä täysin paikkaansa, sillä tuotanto tuli maksamaan 1,8 miljoonaa dollaria, joskin kopiot ja mai-nonta nielaisivat vielä huomattavan summan rahaa.¹⁴⁸ Aikalaisten mielen-kiintoa ruokittiin kertomalla, että kun *Setä Tuomon tupa* esitettiin New Yor-kissa, se ”sai aikaan niin suuren kansanvaelluksen, että poliisin oli käytävä hajottamaan ihmisjoukkoja teatterin edustalta. [...] Ja kun esitys oli päättynyt, kestivät myrskyisät suosionosoituksen kaksi tuntia”.¹⁴⁹ Tällainen ennak-kojulkisuus herätti varmasti kiinnostusta ja oli omiaan tekemään *Setä Tuo-mon tuvan* Suomen ensi-illasta odotetun tapahtuman. Väitteet olivat kuitenkin harhaanjohtavia, sillä *Setä Tuomon tupa* menestyi New Yorkissa verrat-tain huonosti.¹⁵⁰ Elokuva sai Suomen ensi-iltansa syyskuun 17. päivä. Kus-tannukset nousivat esille myös elokuva-arvosteluissa.¹⁵¹ *Kuningasten kunin-gas* ja *Setä Tuomon tupa* olivat vuosikymmenen lopun kalleimpia yhdysval-talaisia elokuvia. Mitä budjetin esille tuomiseen tulee, *Setä Tuomon tuvalle* rakennettu julkisuus oli konventionaalisempaa suurelokuvien julkisuutta kuin *Kuninkaiden kuninkaan* vastaava. Nyt, kuten jo aikanaan *Suvaitsemat-tomuuden* (*Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages*, 1916) kohdal-la, suuri budjetti oikeissa käsissä oli mahdollistanut upean elokuvan: ”niinpä onkin valmistunut suurteos”.¹⁵²

Yksi elokuvien suurta arvostusta ja oletettua vetovoimaa selittävä tekijä on niiden intermediaalisuus, molemmat teokset nimittäin perustuvat tunnet-tuihin kirjoihin. Tätä seikkaa pidettiin julkisuudessa esillä ennen elokuvien ensi-iltoja ja adaptaatioiden onnistuneisuudesta keskusteltiin kun elokuvat olivat nähtävillä. *Raamattu* oli tietysti suomalaisten hyvin tuntema teos. *Ku-ninkaiden kuninkaan* kerrotaan olevan elokuva, ”jossa esitetään tapauksia

¹⁴³ Hovisaarnaaja N. Vogel, ”Mitä on sanottuna elokuvasta ’Kuningasten kuningas’”, *Filmiaitta* 34–40 (1927), 12.

¹⁴⁴ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 28.3.1928, 4.

¹⁴⁵ ”C-a & C:o.”, ”Vita duken” *Hufvudtadsbladet* 27.3.1928, 7.

¹⁴⁶ Richard Maltby 1990, 189.

¹⁴⁷ ”Setä Tuomon tupa”, *Elokuva* 2 (1928), 5.

¹⁴⁸ David Pierce 1998, 468.

¹⁴⁹ ”Setä Tuomon tupa”, *Elokuva* 2 (1928), 5.

¹⁵⁰ David Pierce 1998, 469.

¹⁵¹ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 19.9.1928, 4.

¹⁵² ”Setä Tuomon tupa”, *Elokuva* 2 (1928), 5.

Jeesuksen elämästä, toiminnasta ja kärsimyksestä Uuden Testamentin valossa”.¹⁵³ *Setä Tuomon tuvan* ei väitetty olevan paljon vähempää tunnettu, sillä *Elokuvas*sa kerrotaan, että ”Beecher Stowen kirja Amerikan orjaoloista, on raamatun jälkeen ehkä maailman eniten luettu kirja”.¹⁵⁴ Näkemystä toisteltiin paljon: kyseessä on ”amerikkalaisten kansallisteos, joka myöhemmin on käännetty maailman kaikille eri kielille”, teos on ”lienee raamatun jälkeen eniten luettu kirja”.¹⁵⁵ Yhdysvalloissa romaani oli todella suosittu.¹⁵⁶ Suomesakin se tunnettiin hyvin, sillä Harriet Beecher-Stowe oli 1800-luvulla suomalaisten parhaiten tuntema yhdysvaltalainen kirjailija. 1890-luvulla *Setä Tuomon tuva*sta ilmestyi kaksi lapsille mukailtua versiota, joita keuhuttiin vuolaasti.¹⁵⁷ *Elokuva*n toimituskunta oli vakuuttunut siitä, että ”koko vanhempi polvi ja keski-ijässäkin olevat, jotka aikanaan ahmien lukivat ’Setä Tuomon tuvan’ jännittäviä kuvauksia orjakurjuudesta Amerikan orjavaltioissa, odottavat jännityksellä tämän kuvan tuloa meille, ja niin tekisivät nuoremmatkin, jos ’Setä Tuomon tuvan’ tuntisivat”.¹⁵⁸ Molemmilla kirjoilla oli huomattava asema elokuvien saamassa julkisuudessa, koska niillä taattiin teosten korkea arvo, minkä lisäksi kirjallisen ulottuvuuden oletettiin vetävän aikalaisia elokuvateattereihin. Aikaisemmin Hollywood-adaptaatioita oli syytetty epäuskollisuudesta alkuperäisteoksille.¹⁵⁹ Tämä oli osaltaan vaikuttanut siihen, että hyviäkin yhdysvaltalaisia elokuvia oli pidetty pikemminkin ajanvietteenä kuin taiteena; suomalaiset kriitikot olivat tuon tuosta korostaneet, että tekijöiden tulee olla uskollisia alkuperäisille teoksille. ”Kirjallisuuden merkkiteoksia ei ryhdytä filmaamaan, ennenkuin on takeita siitä, ettei valkealla kankaalla rikota kirjaa kohtaan tunnettua pieteettiä”,¹⁶⁰ oli anonyymin *Filmiaitan* arvostelijan kanta, varmasti monen muunkin.

Kun otetaan huomioon, että Valtion filmitarkastamon linjana oli kieltää Kristuksen esittämisen elokuvissa, voi Hollywoodin todeta ryhtyneen *Kuninkaiden kuninkaan* kohdalla todella vaikeaan tehtävään, mitä suomalaisten elokuvatarkastajien, kriitikoiden ja katsojien miellyttämiseen tulee. Hollywoodissa kuitenkin tiedettiin mitä tehtiin, sillä Kristuksen elämästä oli tehty lukuisia elokuvia, vaikka projektit olivat tulenarkoja Yhdysvalloissakin.¹⁶¹ *Setä Tuomon tupa* oli sen sijaan tavanomaisempi adaptaatio, ja vaikka romaania suuressa arvossa pidettiinkin, ei tekstiä voinut luonnehtia pyhäksi kuten *Raamattua*. *Filmiaitassa* julkaistu kirjoitus kertoo paljon siitä varauksellisuudesta, jolla aikalaiset suhtautuivat Uuden Testamentin elokuvaksi sovitamiseen: ”Jokaisen ihmisen sielussa on enemmän tai vähemmän ilmenevä jumalusko, joka kammoksuu sitä pyhänryöstöä minkä Cecil B. de Mille on tehnyt siirtäessään kirjojen kirjan viimeisen osan valkoiselle kankaalle ja tehdessään sen hahmoista elokuvanäytelmän päähenkilöitä. Pyhä tarina on näin vedetty maailmaan.”¹⁶² Pelot pyhän kirjan häpäisemisestä elokuvan keinoin osoittautuivat kuitenkin turhiksi. Jopa Valtion filmitarkastamo, joka suhtau-

¹⁵³ Suomen Filmikeskus Oy:n mainos, *Suomen Kuvalehti* Jouluna (1927), 2094–2095.

¹⁵⁴ ”Setä Tuomon tupa”, *Elokuva* 2 (1928), 5.

¹⁵⁵ ”Setä Tuomon tupa”, *Elokuva* 14 (1928), 11.

¹⁵⁶ David Pierce 1998, 459.

¹⁵⁷ Keijo Virtanen 1988, 470.

¹⁵⁸ ”Katsaus ohjelmistoon”, *Elokuva* 6 (1928), 11.

¹⁵⁹ Katso ”Anatolin rakkausseikkailut”, *Filmiaitta* Jouluaitta (1923), 263.

¹⁶⁰ ”Murtovarkaus”, *Filmiaitta* 12 (1926), 199.

¹⁶¹ Richard Maltby 1990, 190.

¹⁶² ”Kuningasten kuningas”, *Filmiaitta* 34–40 (1927), 20.

tui jyrkän kielteisesti Kristuksen elokuvallisiin representaatioihin, piti teosta suuressa arvossa: ”kun olimme nähneet filmin tuli se ilman muuta hyväksytyksi, eikä ainoastaan taidefilmiksi, vaan verovapaaksi opetusfilmiksi”.¹⁶³ Näytelmäelokuvien hyväksyminen verovapaiden elokuvien luokkaan oli erittäin harvinaista. Päätökseen liittyi kaksi vaatimusta, jotka merkittiin huolellisesti tarkastuspäätökseen: ”[väli]tekstit saatava täysin raamatunmukaiseen asuun”, ”[e]i saa esittää muuta filmiä tämän yhteydessä”.¹⁶⁴ Välitekstejä koskeva ehto kertoo, että elokuvan uskollisuus alkuperäisteokselle oli *Raamatun* ollessa kyseessä vielä tärkeämpää kuin muiden teosten kohdalla. Silti kukaan Suomessa ei näytä kiinnittäneen huomiota siihen, että elokuvaan esimerkiksi lisättiin Juudaksen ja Marja Magdaleenan rakkaussuhde, josta *Raamatussa* ei kerrota mitään. Valtion filmitarkastamon suhtautumisen elokuvan ja kristinuskon välisiin kytköksiin ei voi katsoa muuttuneen paljon suopeammaksi, sillä vuoden 1928 lopulla tarkastetun W. Somerset Maughamin tarinaan perustuvan elokuvan ”...mutta liha on heikko” (*Sadie Thompson*, 1928) tarkastuspäätökseen on lisätty merkintä, että kolme rukoilukohtausta tulee poistaa.¹⁶⁵ Vaatimukset on kuitenkin yliviivattu, sillä tarkastamo päätti kieltää teoksen julkisen esittämisen Suomessa kokonaan, luultavasti sen vahvasta uskonnollis-seksuaalisesta tendenssistä johtuen. *Setä Tuomon tupa* poikkeaa Beecher-Stowen romaanista vielä räikeämmin kuin *Kuningasten kuningas Raamatusta*, mutta tähänkään ei arvosteluissa kiinnitetty suuremmin huomiota. Näemmä uskollisuusvaatimus koski ensisijassa suomalaista elokuvaa.

Yhdysvaltalaiset elokuvantekijät onnistuivat *Kuninkaiden kuninkaan* kohdalla paremmin kuin Suomessa oli edes uskallettu toivoa. ”Jumala siunatkoon tämän filmin tarkoitusta”,¹⁶⁶ toteaa hovisaarnaaja N. Vogel. Selvästi elokuvan saattoi ajatella toteuttavan lähetyskäskyä. Elokuvat eivät enää olleet vain ajanvietettä, vaan ne saattoivat palvella hyvinkin korkeina pidettyjä päämääriä. *Kuninkaiden kuninkaan* ainoalaatuisuudesta elokuvana kertoo se, ettei sen rinnalla saanut esittää muita elokuvia, kuten tapana oli. Mikään slapstick-komedia ei sopinut teoksen kylkiäiseksi. Näyttää siltä, että *Kuninkaiden kuninkaan* katsominen rinnastui paremmin kirkossa käymiseen ja *Raamatun* lukemiseen kuin huvitteluun, mitä elokuvissa käyminen enimmäkseen oli. Tällaisesta asenteesta kertoo *Uuden Suomen* elokuva-arvostelija: ”Hartaana menevät ihmiset katsomaan Cecil B. deMillen uutta mestariteosta ’Kuningasten Kuningas’, joka kuvien avulla pyrkii tekemään Jeesuksen historian läheiseksi jokaiselle ihmiselle.”¹⁶⁷ Elokuvan avulla pyhä sana levisi tehokkaasti myös niiden keskuuteen, jotka eivät osanneet lukea, minkä lisäksi teoksen saattoi olettaa vetävän puoleensa niin ateisteja kuin muiden uskontojen edustajia. *Kuninkaiden kuningas* oli niin kallis elokuva, että tuotantoyhtiö pyrki varmistamaan sen vetoavan sekä niihin jotka ottavat ylösnousemuksen kirjaimellisesti että niihin jotka eivät ota, jotta elokuvaa ei syytettäisi rienauksesta ja jotta se tuottaisi rahaa.¹⁶⁸ Jos suomalaiset elokuva-

¹⁶³ ”Kasper”, ”Filmisensoria haastateltu.”, *Filmiaitta* 3 (1928), 4.

¹⁶⁴ Päätösasiakirja 14689, 4.1.1928. Fc:32 Päätösasiakirjat 1927–1928. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁶⁵ Päätösasiakirja 15294, 18.12.1928. Fc:34 Päätösasiakirjat 1928–1929. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁶⁶ Hovisaarnaaja N. Vogel, ”Mitä on sanottuna elokuvasta ’Kuningasten kuningas’.”, *Filmiaitta* 34–40 (1927), 12.

¹⁶⁷ ”Kino”, *Uusi Suomi* 28.3.1928, 9.

¹⁶⁸ Richard Maltby 1990, 189.

arvostelijat olisivat tästä tienneet, he olisivat katsoneet yhtiön onnistuneen tavoitteessaan, näin ainakin voi päätellä heidän kirjoituksistaan. Yhdysvalloissa monet juutalaiset vastustivat elokuvaa erityisesti sen takia, että juutalaiset esitetään Kristuksen surmaajina, mutta mistään vastaavasta ei laajemmin keskusteltu elokuvan suomalaisen vastaanoton yhteydessä.¹⁶⁹ Yksi syy tälle oli varmasti se, että antisemitismi oli Suomessa verrattain yleistä, mikä näkyi elokuvakeskusteluissakin.¹⁷⁰

Setä Tuomon tuvalla annettiin ymmärtää olevan samankaltainen vaikutus katsojiin kuin *Kuninkaiden kuninkaalla*. *Elokuvassa* nimettä kirjoittava toimittaja kertoo *Setä Tuomon tuvasta*, että ”tämä elokuva saa nuoremman polven kaivamaan esille Beecher Stowen teoksen kirjahyllyjen tomusta ja viettämään sen parissa yhtä syviä säälin ja yhtä oikeutettuja kiukun tunteita kuin aikanaan vietti nykyinen varttunut sukupolvi”.¹⁷¹ Romaani oli monista opettavainen, sillä sitä oli suositeltu niin rahvaan kuin sivistyneistön lasten luettavaksi, koska siitä käy selväksi, että vääryyttä vastaan on aina taisteltava ja oikeus voittaa lopulta.¹⁷² *Iltalehden* anonyymi arvostelija puolustaa adaptaatiota toteamalla, että ”Harriet Beecher-Stowen maailmankuulu romaani on nyt tullut elokuvatuksi ja tavalla, joka tekee täyttä oikeutta itse romaanille yhtä hyvin kuin siitä saaduille kuvitelmaille ja tunnelmille.”¹⁷³ Jos romaania lukiessa kokee ”raivokasta vastenmielisyyttä orjaruhtinaita ja orjakauppiaita kohtaan”,¹⁷⁴ oli onnistuneella adaptaatiolla vastaava vaikutus oikean ja väärrän välisen rajan hahmottajana, arvostelija antaa ymmärtää. *Iltalehdessä* tiedettiin kertoa, että joissain Yhdysvaltojen osavaltioissa, ainakin Kentuckyssa, oli voimassa laki, joka kielsi Stowen romaanin myymisen ja tekstiin perustuvien näytelmien esittämisen, ja että tätä lakia nyt haluttiin soveltaa myös elokuvaan.¹⁷⁵ Kirja ja siihen perustuva elokuva puoltavat käsitystä rotujen tasa-arvoisuudesta, mikä nähtävästi koettiin ongelmalliseksi Kentuckyssa, jonne elokuvan orjuuskuvaukset osittain sijoittuvat. *Setä Tuomon tuvan* opettavuudesta keskusteltiin Suomessa verrattain laajalti. Adams Filmi Oy:n mainoksessa luvataan, että teoksen ”yleisvaikutelma on juuri se, joka on kaiken taiteen pohjimmainen ydin ja sielu: oikea tunne ja syvä inhimillisyyksi!”¹⁷⁶ *Uuden Suomen* elokuva-arvostelija on selväsanaisempi. ”Kirja oli omiaan saatamaan kaikki lämminsydämiset ihmiset ajattelemaan neekeriorjain aseman kurjuutta ja vaikuttavalla tavalla todisti, että neekeritkin ovat ihmisiä. Sanomatta on selvää, että jokainen rientää katsomaan tätä suurelokuva ja samalla verestämään nuoruudenajalta väikkyvää kuvaa ’Setä Tuomon tuvasta’.”¹⁷⁷ Näiden esimerkkien pohjalta voi todeta, että elokuva-arvostelijat suhtautuivat *Setä Tuomon tupaan* ja *Kuninkaiden kuninkaaseen* propagandaelokuviina, joilla on mieltä ylentävä vaikutus. Kummankin kohdalla tämä vaikutus juonsi arvossa pidetystä kirjasta, joka oli adaptoitu pieteetillä. Tällainen vaikutus oli eittämättä tarpeen ja ajankohtainen, sillä nimettä esiintyvä toimittaja mainitsee *Suomen Sosialidemokraatissa*, että ”elokuvateatterien ei mil-

¹⁶⁹ Felicia Herman 2000, 15.

¹⁷⁰ Jaakko Seppälä 2010a, 20–22.

¹⁷¹ ”Katsaus ohjelmistoon”, *Elokuva* 6 (1928), 11.

¹⁷² Keijo Virtanen 1988, 470–471.

¹⁷³ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 19.9.1928, 4.

¹⁷⁴ ”Setä Tuomen tupa”, *Elokuva* 2 (1928), 5.

¹⁷⁵ ”Elo kuva”, ”Elokuvapakina”, *Iltalehti* 27.4.1928, 3.

¹⁷⁶ Adams Filmi Oy:n mainos, *Elokuva* 15 (1928), takakansi.

¹⁷⁷ ”Elokuvat”, *Uusi Suomi* 18.9.1928, 7.

loinkaan ole harjoitettava kiihoittavaa, vaan katsojia kohottavaa, opettavaa ja rakentavaa politiikkaa. [...] Maailma tarvitsee kansojen lähentämistä toisiinsa, ei kiihoittamista.”¹⁷⁸ Selvää on, että *Kuninkaiden kuningasta* ja *Setä Tuomon tuvaa* pidettiin tärkeinä elokuvina. *Kuninkaiden kuningasta* arvoستettiin kuitenkin vielä enemmän, mikä näkyy esimerkiksi siinä, että Valtion filmitarkastamo hyväksyi sen opetuselokuvaksi, mitä vastoin *Setä Tuomon tupa* hyväksyttiin ”vain” taide-elokuvaksi.¹⁷⁹

Suhde alkuperäisteksteihin ei ole teosten intermediaalisista suhteista ainoaa, josta lehtien sivuilla keskusteltiin. ”Dock skall det medges att scenerna med duvor, påskiljor och andra lyriska attribut förlänats att avsevärt plus genom koloreringer, som närmast verkar bibelillustration, men icke levande liv”,¹⁸⁰ nimettä esiintyvä toimittaja toteaa *Hufvudstadsbladetissa* *Kuninkaiden kuninkaasta*. Aikalaiset havaitsivat, että teoksen monet kohtaukset eivät perustu yksin *Raamattuun*, vaan Kristuksen elämän tunnetuihin representaatioihin. *Svenska Pressenin* arvostelija ”H a” kirjoittaa intermediaalisuudesta näin: ”en del bilder [...] sköna med en pietetsfullt mjuk biblisk kontur, såsom scenen med nattvarden o. a. som bygga på de gamla mästernas tavlor.”¹⁸¹ *Filmiaitassa* kerrotaan täsmällisemmin, että elokuvassa Kristus ”istuu kuin valon enkeli opetuslastensa joukossa viimeisellä ehtoollisella – kohtaus on elokuvassa pienimpiin yksityiskohtiin esitetty Leonardo da Vincin kuuluisan taulun mukaan”,¹⁸² joka on Santa Maria della Grazia luostarissa. Kohtauksen pohjaaminen da Vincin seinämaalaukseen vaikutti varmasti suotuisasti teoksen vastaanottoon, Kristusta kun ei pyritty esittämään uudella tavalla, mikä olisi saattanut herättää vastalauseita, vaan päinvastaisesti hyväksyttiin konventioihin tukeutumalla, vaikkakin uuden mediumin keinoin. *Suomen Kuvalehtikin* noteerasi yhteyden ja julkaisi kohtauksesta näyttävän kuvan.¹⁸³ *Kuninkaiden kuninkaasta* viittaukset tunnetuihin taideteoksiin olivat myös keino, joka rohkaisi katsojia suhtautumaan elokuvaan taiteena. *Setä Tuomon tuvan* vastaavia ulottuvuuksia ei tuotu esille. Kyseessä on yksi Yhdysvalloissa useimmin adaptoiduista romaaneista, josta on tehty niin elokuvia – mykkäkaudella peräti kahdeksan, joista varhaisin on vuodelta 1903¹⁸⁴ – kuin näytelmiä. Lisäksi aiheesta on runsaasti erilaista kuvitusta.¹⁸⁵ Suomessa *Setä Tuomon tuvan* suhteesta teatteri- ja kuvaperinteeseen ei keskusteltu, mikä luultavimmin johtui siitä, että kyseinen perinne tunnettiin huonosti.

Kuninkaiden kuninkaasta keskusteltiin nimenomaisesti Cecil B. DeMillen elokuvana. Ohjaaja oli herättänyt teoksillaan huomiota jo kaksikymmentäluvun taitteessa ja saanut tunnustusta viimeistään vuonna 1923, jolloin *Kymmenet käskyt* nähtiin Suomessa. DeMille oli yksi Hollywoodin isoista ohjaajanimistä D. W. Griffithin ja Erich von Stroheimin rinnalla. Suomessa *Setä Tuomon tuvan* ohjanneen Harry Pollardin nimi mainittiin aina silloin tällöin elokuvasta keskusteltaessa ja aina positiivisessa sävyssä, mutta teosta ei pidetty yhtä vahvasti ohjaajan elokuvana, mikä luultavasti johtui Pollardin

¹⁷⁸ ”Elokuvan tulee yhdistää ja sivistää eri kansoja”, *Suomen Sosialidemokraatti* 1.9.1928, 7.

¹⁷⁹ Päättösasiakirja 15091, 15.9.1928. Fc:33 Päättösasiakirjat 1928–1928. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

¹⁸⁰ ”C-a & C:o.”, ”Vita duken”, *Hufvudstadsbladet* 27.3.1928, 7.

¹⁸¹ ”H a”, ”Capitol: Konungarnas Konung”, *Svenska Pressen* 27.3.1928, 4.

¹⁸² ”Kuningasten kuningas”, *Filmiaitta* 34–40 (1927), 21.

¹⁸³ ”P. ehtoollisen asettaminen valkoisella kankaalla”, *Suomen Kuvalehti* 14–15 (1928), 568–569.

¹⁸⁴ Richard Koszarski 1994, 183–184.

¹⁸⁵ David Pierce 1998, 466.

vähäisestä tunnettuudesta suomalaisten keskuudessa, vaikka hän oli Universalin ykkösohjaaja. Yhdysvalloissa teosta mainostettiin Universal-studion johtajan Carl Laemmlen erinomaisena saavutuksena.¹⁸⁶ *Elokuvassa*, jossa teosta pidettiin näytävästi esillä, anonyymi toimittaja toteaa, että "[v]iime vuonna valmistui tästä kirjasta Universalin tekemä elokuva".¹⁸⁷ Tässä ensi-illan aikoihin julkaistussa isossa lehtijutussa ei mainita kertaakaan Pollardin nimiä. Samassa lehdessä oli aikaisemmin todettu, että "Amerikan elokuvataide on pannut parhaansa tämän kansallisen suurteoksen kuvaamisessa".¹⁸⁸ Olisi kuitenkin harhaanjohtavaa esittää, ettei *Setä Tuomon tuvasta* keskusteltu tekijän elokuvana. Elokuvan tekijäksi nimittäin nostettiin monessa yhteydessä kirjailija Harriet Beecher-Stowe. *Elokuvassa* teoksen ensi-illan aikoihin julkaistussa kirjoituksessa paneudutaan ennen kaikkea Beecher-Stowen ja orjuuden historian väliin kytköksiin. Elokuva oli nimenomaisesti Beecher-Stowen *Setä Tuomon tupa*. Kaksikymmentäluvun Suomessa tekijöinä voitiin pitää niin maailmankuuluja ohjaajia kuin tunnettuja tähtiä, mutta myös kirjailijaa, kuten monissa maissa oli tehty kymmenluvulla.¹⁸⁹ Se, mikä *Setä Tuomon tuvassa* oli hyvää, oli ennen kaikkea Beecher-Stowen ansiota. *Kuningasten kuningasta* sen sijaan esitettiin ohjaajan elokuvana. Mainoksissa DeMillen nimi on elokuvan nimen yläpuolella, kyseessä on hänen suuri teoksensa.¹⁹⁰ Ajatus *Kuninkaiden kuninkaasta* ohjaajan elokuvana toistuu arvosteluissa: "Om man jämför tidigare förefintliga europeiska filmskildringar av Kristi liv [...] och den nu föreligande första amerikanska passionsfilmen, gjord av den bekante Cecil B. de Mille, kan man konstatera det jätteframsteg filmkonsten gjort i tekniskt avseende."¹⁹¹ Varmasti se, mikä tässäkin teoksessa oli hyvää, kumpusi enimmäkseen kirjasta, mutta toisin kuin *Setä Tuomon tuvan* kohdalla, tunnetun ohjaajan nimi tarvittiin takaamaan, että adaptaatio on pieteetillä toteutettu.

"Tämä filmi on mestariteos, ja Cecil B. de Mille on jälleen suorittanut mestarillisen ohjauksen", saksalainen arvostelija Hans-Walther Betz toteaa *Filmiaitassa* julkaistussa kirjoituksessa.¹⁹² Tavanomaisesti arvostelijat kiinnittivät huomiota adaptaatioiden uskollisuuteen alkuperäisteksteille sekä näyttelemisen tasoon, mutta *Kuninkaiden kuninkaan* kohdalla ohjaamisesta keskusteltiin paljon. Ohjaajaa kiitettiin uskonnollisen aiheen käsittelemisestä hienovaraisuudella: "kun elokuva on kulkenut katsojan silmien ohi, täytyy jokaisen tunnustaa, että kuuluisa ohjaaja on aivan aivan aivan tavalla ratkaissut tämän vaikean kysymyksen",¹⁹³ anonyymi toimittaja toteaa *Filmiaitassa* viitaten pyhän aiheen ja profaanin mediumin väliseen ristiriitaan. Hovisaarnaaja N. Vogel puolestaan ylistää lehdessä julkaistussa tekstissä, että *Kuninkaiden kuninkaan* "kokoonpano on mestarillinen, kohtaukset kauttaaltaan hyvin valittuja ja kauniita. Kristuksen osan esittäjän luonnollinen, selvä, ylevä ja samalla niin vapaa ja erinomainen näytteleminen on vai-

¹⁸⁶ Ibid., 468.

¹⁸⁷ "Setä Tuomon tupa", *Elokuva* 14 (1928), 11.

¹⁸⁸ "Katsaus ohjelmistoon", *Elokuva* 6 (1928), 11.

¹⁸⁹ Katso Kristin Thompson & David Bordwell 2010, 45–46.

¹⁹⁰ Capitolin mainos, *Suomen Sosialidemokraatti* 26.3.1928, 3.

¹⁹¹ "H a", "Veckans Filmer", *Svenska Pressen* 27.3.1928, 4.

¹⁹² "Saksalaisessa 'Der Film'-lehdessä kirjoittaa elokuva-arvostelija Hans-Walther Betz m.m. seuraavaa:", *Filmiaitta* 34–40 (1927), 12.

¹⁹³ "Kuningasten kuningas", *Filmiaitta* 34–40 (1927), 20.

kuttanut minun sydämeeni syvästi”.¹⁹⁴ Vastaavasti Robin Hood sanoo *Filmiaitassa* julkaistussa jutussa, että ”Kuningasten kuningas’ oli kaunis ja kallis. Siinä ei ollut (eikä saisikaan olla) mitään vaarallisia kohtauksia. Kaikki on rauhallista, mutta valtavasti vaikuttavaa”.¹⁹⁵ Aivan kuten parhaat eurooppalaiset ohjaajat ennen häntä, mestariohjaajaksi luonnehdittu DeMille ”välttää tahallaan teknillisiä vaikutuskeinoja, jotka eivät sovellu hänen taiteelliselle laadulleen, mutta esim. kohtauksissa, joissa ’maa järisi ja kalliot halkesivat’, on illusioni täydellinen”,¹⁹⁶ kirjoittaa *Iltalehden* nimettä esiintyvä elokuva-arvostelija. Selvästi DeMille tiesi millaisissa kohtauksissa erikoistehosteet ovat paikallaan. Ihmeiden tuli olla kouraantuntuvia, koska ne kuvastavat Jumalan toimintaa ja voimaa. ”Yleensä on ohjaus taiteellisessa katsannossa suoritettu mitä suurimmalla huolella ja nerokkaalla ymmärryksellä, kuitenkin alati silmälläpitäen raamatun tekstiä”,¹⁹⁷ arvostelija luonnehtii. Tällaisen huomion kiinnittäminen ohjaustyöhön oli poikkeuksellista, sillä mitä elokuvien estetiikkaan tulee, monissa elokuva-arvosteluissa kiinnitetään huomiota lähinnä näyttelymiseen.

Kuninkaiden kuninkaan kohtaus, jossa Kristus siunaa lapsia, teki syvän vaikutuksen joihinkin elokuva-arvostelijoihin. ”Muutamit kohtaukset, kuten esim. ’Sallikaa lasten tulla minun tyköni’ on yksinkertaisessa koruttomuudessaan suurenmoinen”, ylistää *Uuden Suomen* nimettömänä kirjoittava elokuva-arvostelija.¹⁹⁸ Jos erikoistehosteita olikin käytetty elokuvassa hyvin, olivat parhaimpina pidetyt kohtaukset yksinkertaisia, aivan kuten eurooppalaisten ohjaajien elokuvissa. Samaa mieltä oli *Iltalehden* anonyymi arvostelija, joka hänkin ohjaa lukijoitaan kiinnittämään kohtaukseen huomiota: ”Tuskinpa on elokuvassa aikaisemmin niin kauniita tunnelmakuvauksia esitetty kuin nyt ’Kuningasten kuninkaassa’ esim. kohtaus, jossa Jeesus siunaa lapsia”.¹⁹⁹ Kohtaus alkaa yleiskuvalla, jossa nähdään lapsia oliivipuun äärellä. Puun juurella on koreja, joihin he keräävät marjoja. Korit ovat suuria, mistä voi päätellä, etteivät he kerää oliiveja omaksi ilokseen, vaan kyse on työstä. Tehtävä ei rasita lapsia, vaan he suoriutuvat siitä tomerina. Jokaisella on omia kykyjä vastaava rooli urakassa, joka suoritetaan ryhmässä. Isoimmat pojat kurkottelevat oliiveihin puun oksilla ja saman ikäinen tyttö seisoo puun juurella pidellen käsissään koria, johon pojat pudottavat poimimansa marjat. Kaikkein pienimmät lapset keräävät puun juurelta marjoja, jotka eivät ole osuneet tytön pitelemään koriin, ja siirtävät ne toiseen koriin. Kohtaus on sävyltään seesteisen. Aurinko paistaa ja iloisista ilmeistä päätellen kaikkien on hyvä olla. Tällaisen lapsuuskuvauksen voi päätellä puhutelleen monia, lehdissä kun keskusteltiin toistuvasti lasten tekemistä rikoksista ja huostaanotoista. Oliiveja kerääviä lapsia pidettiin varmasti sopivina roolimalleina suomalaisille lapsille, joiden ei tullut vieroksua töitä, vaan työskennellä kykyjensä mukaan vaurastuvan kansakunnan parhaaksi. Lapsille suunnatuissa teoksissaan Zachris Topelius kehottaakin uurastukseen nautiskelevan joutenolon sijaan,

¹⁹⁴ Hovisaarnaaja N. Vogel, ”Mitä on sanottuna elokuvasta ’Kuningasten kuningas’.”, *Filmiaitta* 34–40 (1927), 12.

¹⁹⁵ ”Robin Hood”, ”Elokuva-arvostelija”, *Filmiaitta* 7 (1928), 6.

¹⁹⁶ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 28.3.1928, 4.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ ”Kino”, *Uusi Suomi* 28.3.1928, 9.

¹⁹⁹ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 28.3.1928, 4.

minkä ohella positiivisia luonteenpiirteitä ovat kärsivällisyys, pidättyväisyys ja avuliaisuus.²⁰⁰

Kun Jeesus saapuu tervehtimään lapsia, hän koskettaa oksalla istuvan pojan jalkaa. Kristuksen rauhalliset liikkeet, iloiset kasvot ja fyysinen kontakti lapseen kertovat hänen iloitsevan heidän tavastaan elää, mihin lapset vastaavat hymyilemälle hänelle. Hyväntuuliset lapset kerääntyvät toverillisesti Jeesuksen ympärille. Juudaskin koskee lapsiin, mutta työntääkseen heidät pois Jeesuksen luota. Kristus tarttuu rauhoittavasti hänen olkapäähänsä. Leikkaus kokokuvasta puolilähikuvaan korostaa Jeesuksen sanojen merkitystä: ”Sallikaa lasten tulla minun tyköni alkääkä estäkö heitä, sillä senkaltaisten on Jumalan valtakunta.”²⁰¹ Jeesus ja Juudas vertautuvat toisiinsa kuin he olisivat toistensa vastakohdat, mitä korostavat Jeesuksen valkoiset vaatteet ja Juudaksen tummat vaatteet.²⁰² Juudas hämmästyy Jeesuksen sanoista ja heilauttaa kättään kuin ilmaisten, ettei asia hänelle sen kummemmin kuulu. Lapset kerääntyvät Jeesuksen lähelle ja jotkut nousevat hänen syliinsä. Kun Juudas kävelee pois, toiset opetuslapset astuvat lähemmäs.

Jeesuksen ja lasten keskustelu on sävyltään herttainen, jopa leikkisä. Pieni tyttö on kuullut, että Jeesus osaa parantaa katkenneen jalan. Näin sanoessaan hän hymyilee reippaasti ja osoittaa sormellaan Jeesusta, uskoen kaikkeen siihen, mitä hän on miehestä kuullut. Tyttö eroaa Juudaksesta, joka poistui paikalta, koska hän ei ymmärrä Kristuksen sanoja kuten lapsi. Hymyilevä tyttö ojentaa Jeesukselle puisen nukan, jonka jalka on irronnut. Tyttö katsoo Jeesusta sydän täynnä odotusta, koska hän haluaa tämän parantavan nukkensa. Jeesus on hetken hämillään, kuten varmasti katsojakin. Nyt vierellä seisovat miehet katselevat outoon tilanteeseen joutunutta Jeesusta kiinnostuneina. Sitten Jeesus hymähtää ja koskettaa hyväksyvästi tytön leukaa. Vaikka lapset eivät ymmärrä Kristuksen parantavan ihmisiä esineiden korjaamisen sijaan, hän ei halua pettää heidän odotuksiaan. Jeesus korjaa nukan oksalla, jolla hän kiinnittää nukan irtojalan sen torsoon. Vierellä seisovat miehet pettyvät näkemäänsä, mutta Jeesukseen uskonsa laittaneet lapset ilahtuvat. Heille nukan korjaaminen on pienoinen ihme.

Kohtaus Jeesuksen ja lasten kohtaamisesta on pienimuotoinen ja koruton, aivan kuten *Uuden Suomen* arvostelija kirjoittaa. Se on kuitenkin tunteisiin vetoava, mikä oli tärkeää. Kulttuurifilmi Oy Kurki nimittäin tarkastutti sarjaelokuvan *Pyhä Raamattu* (*La Bibbia*, Italia, 1920), mutta sitä ei hyväksytty opetuselokuvaksi. ”Vain kuvaileva, ei uskonnollisen tunteen pohjaa”,²⁰³ elokuvan tarkastuspäätökseen on kirjoitettu. Opetuselokuvaksi hyväksyttävän uskonnollisen elokuvan piti synnyttää katsojassa uskonnollinen kokemus.

Myös *Setä Tuomon tuvan* ohjausta kehuuttiin, vaikkei ohjaajasta paljon keskusteltu. Mainoksessa ilmoitetaan, että ”valkoisen kankaan mestariteos on saavuttanut niin korkean tason, ettei nykyaikaiselta elokuvalta voi enempää vaatia”.²⁰⁴ Elokuva-arvostelijat olivat samaa mieltä. ”Amerikkalaiset ovat

²⁰⁰ Jukka Sihvonen, *Kuviteluja lapsia: Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta* (Helsinki: Valtion Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, 1987), 17.

²⁰¹ Markus 10:14.

²⁰² Tässä hyvä ja paha on erotettu toisistaan melodraamoille ominaisin keinoin.

²⁰³ Päätösasiakirja 11493, 16.12.1921. Fc:25 Päätösasiakirjat 1921–1923. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁰⁴ Adams Filmi Oy:n mainos, *Elokuva* 15 (1928), takakansi.

tehneet paljon uhrauksia tämän elokuvan näyttämölleasettamiseen”,²⁰⁵ toteaa *Iltalehden* nimettömäksi jäänyt arvostelija. Toteamuksessa toistuu impliittisesti käsitys, että elokuvan tekijä oli Harriet Beecher-Stowe, jonka teoksen studio oli muuttanut elokuvaksi. Nimimerkkiä ”Homunculus” käyttävä *Suomen Sosialidemokraatin* arvostelija kertoo: ”Emme yleensä pidä amerikkalaisista filmeistä, sillä niissä on tavallisesti liian paljon mauttomuuksia, halpahintaista komiikkaa – humpuukia”,²⁰⁶ mutta *Setä Tuomon tupa* oli jotain muuta. ”Kysymyksessä oleva elokuva ei kuitenkaan kuulu tällaisiin tusinatuotteisiin, vaan se on teknilliseltä rakenteeltaan, dramaattisilta kohtauksiltaan sekä hillityn ja luonnollisen näyttelemisen puolesta todellinen taide-luoma”, hän sanoo.²⁰⁷ *Setä Tuomon tupaa* keuhuttiin vastaavista seikoista kuin *Kuningasten kuningasta*. Näissä teoksissa eivät loistaneet ensisijaisesti tähdet, erikoistehosteet tai vauhdikas toiminta, vaan hienovarainen toteutus, mistä yhdysvaltalaisia elokuvia oli keuhuttu verrattain harvoin. ”Homunculus” painottaa, että *Setä Tuomon tupa*

ei ole kuitenkaan mikään kuiva opetusfilmi, vaan päinvastoin mukaansa välittömästi tempaava värikäs ja vaihteleva kuvasarja ihmiskohtaloista, kohoten usein dramaattiseen jännittävyYTEEN tai romanttiseen runollisuuteen. Esitys on huoliteltua, joukkokohtaukset ilmeheikkäitä, erinomaisia tyyppejä maanomistajista, orjakauppiaista ja etenkin neekeriorjista.²⁰⁸

Kirjoittajasta elokuva oli parhaiden Hollywood-elokuvien tavoin monipuolinen ja vauhdikas.

Setä Tuomon tuvan alussa on hääkohtaus, jossa erikoiskohtelun saaneet orjat menevät naimisiin, heidän isäntänsä herra Shelbyn keskustellessa veloistaan ahneen ja pahantahtoisen tuttavansa Tom Haleyn kanssa. Kohtaus sijoittuu kartanon pihalle. Aurinko paistaa ja ihmiset iloitsevat häistä, herra Shelbyn ja Haleyn keskustellessa sivummalla raha-asioista, jotka langettavat varjon onnellisen tapahtuman ylle ja käynnistävät kohtalokkaan tapahtumaketjun. Raha hallitsee ihmisten elämää. Se on mahdollistanut orjien ostamisen ja sen puute pakottaa orjien myymiseen. Herra Shelby kertoo tuttavalleen lähettäneensä orjansa *Setä Tuomon* hakemaan rahoja Cincinnatista. Tämä on Haleysta järjetöntä, koska hän ei usko, että vapaaseen osavaltioon lähetetty orja palaa takaisin. *Setä Tuomolla* ei kuitenkaan ole syytä karkaamiseen, sillä herra Shelby kohtelee orjiaan hyvin ja nämä viihtyvät hänen palveluksessaan. Mikäli kyseessä olisi Haleyn orja, tilanne olisi toinen, koska mies ei epäile käyttää ruoskaa.

Häät alkavat kellon soitolla ja väki kiirehtii juhlapaikalle. Orjat juoksevat saadakseen hyvät paikat ja koirat puikkelehtivat heidän jaloissaan. Joukon iloa ja energisyyttä korostavat lasten heittämät kärrynpyörät. Selvästi kaikkien on hyvä olla herra Shelbyn maatilalla. Valkoinen väki astelee hillitysti paikalle, pitäytyen näyttämästä tunteitaan. Elokuvassa orjat ovat sen sijaan lasten kaltaisia. Kun sulhanen ja morsian seisovat lähekkäin papin edessä, Haley tuhahtaa halveksivasti. Hän ei välitä orjien tunteista, sillä hän ei pidä heitä täysarvoisina ihmisinä. Naimisiin menevät orjat näyttävät val-

²⁰⁵ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 3.10.1928, 3.

²⁰⁶ ”Homunculus”, ”Setä Tuomon tupa”, *Suomen Sosialidemokraatti* 19.9.1928, 5.

²⁰⁷ Ibid.

²⁰⁸ Ibid.

koihoisilta muihin orjiin verrattuna. Yksi orjista toteaaakin parin menevän naimisiin melkein valkoisten lailla, mihin toinen vastaa heidän melkein olevan valkoisia. Tapahtumaa seuraavien orjien eleet ja ilmeet ovat liioiteltuja, jopa vääristyneitä. Ne kuitenkin vastasivat tuolloisten elokuva-arvostelijoiden käsityksiä mustista. Tuskinpa he muuten olisivat kirjoittaneet hillitystä ja luonnollisesta näyttelemisestä. Muista orjista poiketen hääpari käyttäytyy maltillisesti, vertautuen pidättyväisyydessään valkoihoiseen väkeen. Naimisiin menevät orjat on kasvatettu valkoisten tapaan, jotta he osaisivat palvella isäntiensä tarpeita. Tällainen orjien tuominen lähemmäs valkoisten tapoja ja elämismaaailmaa on keino, jolla elokuva pyrkii samastamaan myös ei-mustat katsojat kyseisiin hahmoihin. Hääparia näyttelevät Margarita Fischer ja Arthur Edmund. Heidät palkattiin rooleihin osin heidän vaalean ihonvärinsä takia, sillä studion johto halusi varmistaa, etteivät valkoihoiset katsojat kokisi elokuvan romanssia vastenmieliseksi.²⁰⁹

Illan laskeuduttua Setä Tuomo palaa raha-asioilta isäntänsä luokse. Tällöin juhlat ovat ylimmillään, orjat soittavat ja tanssivat. Nyt orjien lapsenkaltaisuus korostuu entisestään. Sisällä kartanossa tamburiinin soittaja lyö pianistia aina vähän väliä kaljulle pääläelle, mistä soittaja lopulta tuohtuu. Mustista poiketen valkoiset jäävät kaukaisiksi tanssiessaan hillitysti musiikin tahtiin. Orjat elämöivät pihalla riehakkaasti ja tanssivat vapautuneesti, kukin omalla persoonallisella tyylillään. Hääpari erottuu sekä valkoisista että muista orjista. Rakastavaiset ovat nimittäin kiivenneet puuhun rakennettuun huvimajaan, missä sulhanen soittaa morsiamelle serenadia. Katsojien on helppo samastua hääpariin, joihin nähden valkoiset ovat liian kaukaisia ja muut mustat liian hullunkurisia. Rakastuneiden orjien tunteet ovat helposti tunnistettavissa. Asettamalla valkoiset ja mustat näin vastakkain, elokuva synnyttää käsityksen, ettei hääpari kuulu oikein kumpakaan yhteisöön.

Rahat, jotka Setä Tuomo tuo Shelbylle, eivät riitä velkoihin, mistä joutuessaan Shelby joutuu myymään kolme orjaa Haleyille. Kun orjat joutuvat ilkeän miehen maatilalle, elokuva muuttuu melodramaattisemmaksi. Orjat pakenevat ja heitä ajetaan takaa. Orjien elämä oli herra Shelbyn tilalla aivan yhtä autuaasta kuin lasten työnteko oliivipuun äärellä *Kuninkaiden kuninkaassa*. Tässäkin elokuvassa pienimuotoisia kohtauksia pidettiin suuressa arvossa, vaikka elokuvassa on myös näyttäviä erikoistehostein toteutettuja jaksoja, kuten kohtaus, jossa karannut orja pakenee toiseen osavaltioon, tasapainoilun joessa kelluvilla jäälautoilla.

Setä Tuomon tupa ja *Kuningasten kuningas* esittelivät suomalaisille kaukaisten maiden ja menneiden aikojen elämää ja tapoja, minkä saattoi tulkita sivistäväksi ja yleensäkin kansojen lähentämiseksi, mitä monet elokuva-toimittajat arvostivat. Muihin yhtäläisyyksiin kuuluu onnellisen ihmisyyhteyden kuvaaminen, joka molemmissa elokuvissa särkyi ihmisen pahuuden takia. *Setä Tuomon tuvassa* pahuutta edustaa ahne tilallinen Haley, joka erottaa vasta-avioituneen parin, ja *Kuningasten kuninkaassa* Juudas, joka pettää Jeesuksen kolmestakymmenestä kultarahasta. Vastaavasti herra Shelby ja Jeesus vertautuvat toisiinsa hyväntekijöinä. Kumpakaan teosta ei syytetty pinnallisuudesta, liiallisesta vauhdista tai sensaatiohakuisuudesta. Elokuvaa arvostelijoiden mukaan nämä teokset eivät olleet vain parhaita yhdysvaltalaisia elokuvia, vaan parhaita elokuvia, mikä tarkoitti, että viimeistään nyt mo-

²⁰⁹ David Pierce 1998, 463.

net pitivät Hollywoodia koko elokuvamaailman itsestään selvänä edelläkävijänä.

Tulenkantajissa Yrjö Kivimies siis esitti, että yleisöön vetoavissa elokuvissa täytyy olla suuri budjetti, tähtiä ja vauhtia, kuten parhaissa yhdysvaltalaisissa elokuvissa hänen mielestään oli. *Setä Tuomon tupa* ja *Kuninkaiden kuningas* ovat suuren budjetin elokuvia, mutta huomattavia tähtiä niissä ei esiinny, eikä sanottavammin vauhtia, vaikka tapahtumat sujuvasti etenevätkin. Kivimies tavoitti ne kolme tekijää, jotka monissa Hollywood-elokuvissa vetosivat aikalaisiin, mutta selvästi elokuvat saattoivat olla suosittuja, vaikkei niissä näitä kaikkia piirteitä esiintynytäkään. *Setä Tuomon tupa* ja *Kuningasten kuningas* eivät jääneet yksinomaan kriitikoiden suosimiksi elokuviksi, vaan aikalaiset katsoivat niitä ahkerasti. *Setä Tuomon tuvan* mainostetaan olevan ”suurteos, jota kaikki, jotka vaan kykenevät ryömimään tai kävelemään, käyvät katsomassa”.²¹⁰ Näin nähtävästi tapahtuikin, sillä *Iltalehden* elokuva-arvostelija kirjoittaa, että *Setä Tuomon tupa* on ”saavuttanut ainutlaatuisen yleisömenestyksen eikä se olekaan mikään ihme, sillä aihehan on jokaiselle vanhastaan tuttu ja jokainen tutustuu mielellään tähän jo lapsena lukemaansa kertomukseen myöskin elokuvana”.²¹¹ Elokuva esittävät teatteritkin mainostivat teosta sen suosiolla vielä pitkään sen ensi-illan jälkeen: ”168 föreställningar i en följd för fullsatta salonger bevisar filmens enastående publiksuccès.”²¹² Suosittu oli myös *Kuningasten kuningas*. Vuoden 1929 puolella *Filmiaitassa* julkaistiin onyymimäisellä toimittajan kirjoitus, jossa ilmoitetaan, että Cecil B. DeMille ”viime näytäntökaudella valloitti suomalaisen biografiyleisön elokuvillaan ’Huuto Volgalta’ ja ’Kuningasten kuningas’”.²¹³ Nämä elokuvat ja niiden saama julkisuus eivät vaikuttaneet suotuisasti yksin Hollywood-elokuvien, vaan koko median asemaan Suomen kulttuurikentällä.

United Artists ja laatu elokuvat

Vaikka tähdistä oli muotoutunut Hollywood-elokuvien tehokkain myyntivaltti, elokuvayhtiöiden nimet ja logot eivät kadonneet julkisuudesta minnekään. Suuret Hollywood studiot olivat suomalaisille tuttuja ja joidenkin logot ilmeisen pidettyjä. ”Heti kun valot salissa alkavat himmetä, rauhoittuu nuori elokuvayleisö ja kaikkien katseet suuntautuvat valkealle kankaalle, jossa Metro-Goldwyn-tehtaan mahtava leijona kääntelee alkajaiseksi juhlallisesti päättään”,²¹⁴ nimettömänä esiintyvä toimittaja kuvaa lapsille järjestettyä elokuvaesitystä *Suomen Kuvalehdessä*. ”Pari nerokkainta poikaveitikkaa osaavat säestää leijonan suunaukomista asianomaisella äänellä ja kun leijona uuden kerran avaa kitansa ja lyö leukansa yhteen, silloin osaa koko sali tuon leijonanään.”²¹⁵ Leo-Leijona oli selvästi iskostunut näiden poikien mieliin, ja hauska se oli luultavasti monista aikuisistakin.

Kaksikymmentäluvun aikana levitysyhtiö United Artists saavutti maineen, jollaista Triangle Film Corporationille oli aktiivisesti rakennettu Suo-

²¹⁰ Adams Filmi Oy:n mainos, *Elokuva* 14 (1928), takakansi.

²¹¹ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 3.10.1928, 3.

²¹² Bio-Bion, Edisonin ja Arkadian mainos, *Svenska Pressen* 8.10.1928, 2.

²¹³ ”Näytäntökauden ohjelmistoa”, *Filmiaitta* 17 (1929), 18.

²¹⁴ H. J. Viherjuuri, ”Lasten elokuvanäytännöt”, *Suomen Kuvalehti* Elokuvanumero (1928), 1842.

²¹⁵ Ibid.

messa vielä kymmenluvun lopulla. Aikalaisille United Artists merkitsi korkeatasoista yhdysvaltalaista elokuvaa. AB Svensk Filmindustri oli kaksikymmentäluvun alkupuolella saanut kehuja harvalukuisen, mutta tasokkaan tuotantonsa tähden. United Artists -yhtiön kerrottiin myös keskittyvän ensiluokkaiseen elokuvaan, mitä Suomessa arvostettiin. ”United Artistsin tunnuslauseena on: harvoja mutta täysipainoisia elokuvia”, anonymi toimittaja toteaa *Elokuvassa*.²¹⁶ Yhtiöllä oli Helsingissä oma haarakonttori, joka vastasi vuodesta 1923 yhtiön elokuvien levittämisestä Suomessa.²¹⁷ Ruotsissa Hollywood-studioiden haarakonttoreita oli avattu paljon jo kaksikymmentäluvun alkupuolella, mitä vasten Suomen elokuvakentän pienuus ja marginaalisuus näkyy haarakonttoreiden pienessä määrässä.²¹⁸ United Artists tarkastutti elokuviaan Valtion filmitarkastamossa toiminimellä ”United Artists Helsingfors kontoret”.²¹⁹ Yhtiön pohjoismaiden edustaja Majuri L. A. Schenström oli tuttu vieras maamme elokuvaletkien sivuilla. Hänen kauttaan yhtiön elokuvapolitiikka tuli Suomessa muiden Hollywood-studioiden linjauksia paremmin tunnetuksi, niillä kun ei ollut maassa omia haarakonttoreita tai vastaavia edustajia. Metro-Goldwyn-Mayer tosin avasi omansa Helsinkiin vuonna 1929 ja alkoi tarkastuttaa elokuvia nimellä ”Oy Metro Goldwyn Mayer Films Ab”.²²⁰ Schenström tapasi haastatteluissa korostaa, että ”United Artists tekee filmejä seuraavien periaatteiden mukaan: 1) Vain muutamia filmejä, mutta hyviä. 2) Ensiluokkaisia taiteilijoita.”²²¹ Luonnehdinta elokuvien ”tekemisestä” on luultavasti toimittajien virhe, sillä United Artists oli yksinomaan levitysyhtiö. Vuonna 1928 uutisoitiin täsmällisemmin, että ”[t]ähän mennessä on kaikkiaan 29 tuottajaa valmistanut yhtiölle yhteensä 75 elokuvaa, siis verrattain vähäinen tuotanto lukumäärään nähden, mutta sitä arvokkaampi laatuun katsoen”.²²² ”United Artists ei ole koskaan ollut joukkotuottaja, yhtiö on valmistanut vain noin 10 tai 20 elokuvaa vuodessa, mutta sen tuotteisiin kuuluu sellaisia elokuvallisia teoksia kuin Chaplinin, Norma Talmadgen, Mary Pickfordin, Douglas Fairbanksin, y. m. maailmakuulujen tähtien elokuvia.”²²³ Selvästi United Artists assosioitiin taiteilijoina pidettyihin tähtiin ja heidän korkeatasoisiin elokuviinsa.

”Ameriikan hienoin elokuvaletki, The Photoplay Magazine, julkaisee joka numerossaan luettelon kuukauden neljästä parhaimmasta elokuvasta”,²²⁴ anonymi toimittaja kertoo *Elokuvassa*. ”Joulukuussa oli järjestys seuraava: paras oli Charlie Chaplinin ’Sirkus’, sitten kaksi Douglas Fairbanks elokuvaa, ’Gaucho’ ja ’Sorrel ja poika’ sekä neljäntenä Gilda Grey-filmi ’Piruntanssijatar’[.] Kaikki neljä ovat United Artistsin tuotteita.”²²⁵ Yhtiön levittämien elokuvien tiedettiin olevan poikkeuksellisen suosittuja ympäri maailmaa. ”To-distukseksi yhtiön elokuvien saavuttamasta yleisösuosiosta voin mainita, että

²¹⁶ ”United Artistsin uusimmat elokuvat”, *Elokuva* 12 (1928), 10.

²¹⁷ Päätösasiakirja 12232, 30.8.1923. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²¹⁸ Mats Björkin 1998, 75.

²¹⁹ Päätösasiakirja 12232, 30.8.1923. Fc:26 Päätösasiakirjat 1923–1924. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²⁰ Katso Päätösasiakirja 15639, 7.6.1929. Fc:34 Päätösasiakirjat 1928–1929. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²²¹ ”United Artistsin filmejä”, *Filmiaitta* 13–14 (1927), 219.

²²² ”United Artistsin uutisia”, *Elokuva* 8 (1928), 6.

²²³ ”Juttusilla majuri Schenströmin luon”, *Elokuva* 20 (1928), 6.

²²⁴ ”United Artists”, *Elokuva* 3 (1928), 12.

²²⁵ Ibid.

kaikkia yhtiön 75 elokuvaa yhä edelleenkin esitetään jossakin paikassa maailmaa, ja että moni elokuva otetaan uudestaan esitettäväksi samoissa teattereissa, joissa se aikaisemminkin on näytetty”,²²⁶ majuri L. A. Schenström totea. Yhtiön elokuvilla oli väitteen valossa pysyvää arvoa. Suositut United Artists -elokuvat olivat Suomessakin: ”Olen huomaavinani, että suomalainen yleisö suopeasti suhtautuu edustamani yhtiön tuotteisiin, ja siitä mitä iloitsen suuresti.”²²⁷ Kun majuri L. A. Schenströmin vieraili Suomessa Chaplinin *Sirkuksen* (*The Circus*, 1928) ensi-illan johdosta, hän kertoi paikallisen yleisön ottaneen teoksen vastaan kättentaputuksin – ”kuulemma ensimmäinen kerta, kun ulkomaalainen elokuva on tällä tavalla otettu täällä vastaan”.²²⁸

Vuonna 1927 United Artists -yhtiön perustamisesta tuli kuluneeksi kymmenen vuotta. Juhlan kunniaksi *Elokuva* järjesti äänestyskilpailun yhtiön siihen asti parhaista elokuvista.²²⁹ Suosituimmaksi osoittautuivat tähti-elokuvat seuraavassa järjestyksessä: Charles Chaplinin *Sirkus*, Dolores del Rion *Ylösnosemus* (*Resurrection*, 1927), Rudolph Valentinon *Sheikin poika* (*The Son of the Sheik*, 1926), Charles Chaplinin *Kultakuume* (*The Gold Rush*, 1925), Rudolph Valentinon *Musta kotka* (*The Eagle*, 1925), Douglas Fairbanksin *Musta merenkävijä* (*The Black Pirate*, 1926), Ronald Colmanin ja Vilma Bankyn *Hehkuva rakkaus* (*The Magic Flame*, 1927), Ronald Colmanin ja Vilma Bankyn *Rakkauden yö* (*The Night of Love*, 1927), Douglas Fairbanksin elokuvat *Bagdadin varas* (*The Thief of Bagdad*, 1924) ja *El Gaucho* (1928).²³⁰ Tunnettujen tähtien elokuvat olivat Suomessa kaikkein pidetyimpiä. Mary Pickfordin elokuvat puuttuvat listasta, koska lukijoiden äänet jakautuivat niin tasaisesti hänen eri elokuviensa kesken, ettei mikään niistä päässyt suosituimpien joukkoon. ”Kuten tunnettua nämä näyttelijät eivät enää valmista muuta kuin yhden, korkeintaan kaksi elokuvaa vuodessa”,²³¹ nimettä esiintyvä toimittaja huomauttaa *Elokuvas*a. Tähtien yksityiselämää kuitenkin käsiteltiin tuon tuosta elokuvalehtien sivuilla, ja kaksikymmentäluvun lopulla enemmän kuin koskaan aikaisemmin, mikä oli omiaan pitämään heidät julkisuudessa silloinkin, kun heidän elokuviaan ei ollut nähtävillä. *Elokuvas*a korostetaan, että United Artists -yhtiön ”pääjohtaja, mr. Joseph Schenck, on kaukokatseinen mies: hänen on onnistunut hankkia yhtiölleen hyvä luottamus, ja sitä hän ei halua pilata”.²³² United Artists -elokuvilla oli Suomessa poikkeuksellisen hyvä maine, mikä johtui hyvien elokuvien ja tehokkaan markkinoinnin ohella myös siitä, ettei yhtiö kilpailijoidensa tavoin harjoittanut kytkeykauppaa eli levittänyt tavanomaisia elokuvia ensiluokkaisiin kytkettyinä.

”Hyppimistä alhaalta ylös ja ylhäältä alas”

Ensiluokkaisten Hollywood-elokuvien arvostuksella ja suosiolla oli kääntöpuolensa. Vaikka kaksikymmentäluvun lopulla julkaistuissa elokuvalehdissä toistellaan, että ”[a]merikkalainen elokuvataide on viime aikoina mennyt

²²⁶ ”United Artistsin uutisia”, *Elokuva* 8 (1928), 7.

²²⁷ Ibid.

²²⁸ Ibid., 6.

²²⁹ ”Mitkä ovat parhaat tähänastisista United Artists-elokuvista?”, *Elokuva* 9 (1928), 13.

²³⁰ ”Parhaat tähänastisista United Artists-elokuvista”, *Elokuva* 11 (1928), 14.

²³¹ Ibid.

²³² ”Juttusilla majuri Schenströmin luon”, *Elokuva* 20 (1928), 6.

eteenpäin jättiläisaskelin”,²³³ sellaiset luonnehdinnat kuin ”atlanttakainen tusinafilmi”,²³⁴ eivät kadonneet. Joissain lehtijutuissa painotetaan, että ”amerikkalaisia tuotteita, joiden taiteellinen arvo on kysymyksenalainen”²³⁵ tuotetaan edelleen. Hollywood-elokuvista käyty keskustelu oli sanalla sanottuna ristiriitaista. Monista näytti varmaan siltä, että amerikkalaiset tekevät maailman parhaimmat ja huonoimmat elokuvat. Elokuva-arvostelijat eivät tavanneet spesifioida näitä jälkimmäiseen kategoriaan kuuluvia teoksia, vaan he viittaavat niihin suurena massana, kuten Suomessa oli tehty jo pitkään. Kyse oli mitä luultavimmin kytkeykauppasopimuksien takia hankituista elokuvista. Suurimpien Hollywood-studioiden harjoittama kytkeykauppa nimittäin kirjoitti lukuisia ärtyneitä kommentteja, esimerkiksi tämän *Suomen Kuvalehdessä* julkaistun nimettömänä esiintyvän kirjoittajan tekstin:

Otaksukaamme, että joku amerikkalainen elokuvatuottamo valmistaa vuodessa esim. kuusi ehdottomasti ensiluokkaista filmiä. Näillä filmeillä on todellinen arvo ja ne saavuttavat maailmankuuluisuuden. On luonnollista, että ne halutaan Suomeenkin. Kysytään ehtoja ja vastaukseksi tulee, että ne kyllä myydään, mutta ainoastaan sillä ehdolla, että saman tuottamon muistakin filmejä ostetaan samalla sopimuksella. – Ja näitä muita filmejä saattaa olla – kolmekinkymmentä. Lisäksi asettavat amerikkalaiset ehdoksi, että kaikki ostetut filmit on esitettävä. Ehdottomasti.²³⁶

Tällaiset ehdot kaiversivat yhdysvaltalaisen elokuvateollisuuden maietta suomalaisten keskuudessa. Kaikki Hollywood-elokuvia ei olisi tänne haluttu, eikä väkisin myytyjä olisi aina tahdottu esittää, mutta studiot sanelivat ehdot, joihin oli mukauduttava. Tulkintaa ylenkatsovien lausuntojen kohdistumisesta nimenomaisesti kytkeykaupan pakottamina hankittuihin elokuviin tukee *Filmiaitassa* julkaistu lehtijuttu, joka käsittelee kirjailija W. B. Maxwellin näkemyksiä Hollywood-elokuvista: ”Syynä tähän edestakaiseen hyppimiseen alhaalta ylös ja ylhäältä alas [elokuvien] arvoasteikossa pitää hän amerikkalaisten filmituottajain halua tehdä [...] suurfilmejä, mutta vähät välitetään siitä, että suurin osa tuotteita on peloittavan alhaisella tasolla.”²³⁷ Suurelokuvat olivat saavuttaneet suurta menestystä myös suomessa. Ne olivat arvostelijoiden ylistämiä ja katsojien suosimia, mutta niiden rinnalla maahantuotiin paljon tavanomaisia elokuvia. Jotkut kuitenkin uskoivat, että lopulta kaikista ala-arvoisista elokuvista päästäisiin eroon. *Filmiaitassakin* todetaan, että ”Warner Brothers näyttää nykyisin tekevän pelkkiä suurfilmejä!”²³⁸ Näin ei ollut, mutta ne jotka tämän uskoivat, näkivät Hollywood-elokuvien tulevaisuuden valoisampana kuin koskaan aikaisemmin.

²³³ ”Sonny Boy”, *Filmiaitta* 15–16 (1929), 14.

²³⁴ ”Bohème”, *Filmiaitta* 6 (1927), 105.

²³⁵ ”Saavuttaakseen jalansijaa...”, *Filmiaitta* 17 (1929), 2.

²³⁶ ”Tulevia ensi-iltoja”, *Suomen Kuvalehti* Elokuvanumero (1928), 1866.

²³⁷ ”Mitä kirjailijat sanovat filmistä”, *Filmiaitta* 13–14 (1927), 212.

²³⁸ ”Kun mies rakastaa”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 13.

EUROOPPALAISET TAITEILIJAT HOLLYWOODISSA

Kaksikymmentäluvun puolivälin Suomessa oli herännyt keskustelu eurooppalaisten ohjaajien ja tähtien emigroitumisesta Hollywoodiin. Ernst Lubitsch, Victor Sjöström ja Mauritz Stiller olivat eurooppalaisen elokuvan tunnustettuja mestareita, ja he kaikki lähtivät Yhdysvaltoihin. Suomessa elokuvatoimittajat olivat vakaasti sillä kannalla, että Yhdysvaltoihin muuttamisessa oli ensikädessä kyse rahasta, eikä esimerkiksi Hollywoodin tarjoamista taiteellisista mahdollisuuksista. *Filmiaitassa* nimettä kirjoittava toimittaja kertoo, että ”Lars Hanssonin piti palata Ruotsiin, mutta se jäi tekemättä, dollarit ovat liian houkuttelevia”.²³⁹ Rahan houkuttelevuus viittaa selvästi suureen palkkaan. Kirjoittaja ei mainitse mitään muuta mahdollista syytä Hanssonin Yhdysvaltoihin jäämiselle. Hollywoodissa emigranteille auenneista mahdollisuuksista ei Suomessa juuri iloittu, vaan kerta toisensa jälkeen elokuvatoimittajat esittivät toiveen – milloin implisiittisesti ja milloin eksplisiittisesti – että taiteilijat jatkaisivat työtään eurooppalaisten elokuvien parissa.

Erich von Stroheim oli töillään osoittanut suomalaisille jo monta vuotta sitten, että eurooppalaisten taiteilijoiden on mahdollista käyttää Hollywoodin voimavaroja ja luoda taidetta. Taidetta oli pidetty juuri eurooppalaisten elokuvien ominaisuutena, jota vastoin yhdysvaltalaisiin elokuviin oli vielä kaksikymmentäluvun alussa suhtauduttu lähes yksinomaan ajanvietteenä. Fritz Lang mainitsee *Elokuvassa* julkaistussa jutussa: ”rakastan todellista, väärentämätöntä taidetta, kun sensijaan vihaan taidetta, jonka vaikuttimina ovat olleet pelkkä ammattimaisuus ja rahanhimo.”²⁴⁰ Lang ei viitaa nimenomaisesti Hollywood-elokuviin, mutta juuri ammattimaisuus ja kaupallisuus ovat piirteitä, jotka Suomessa oli liitetty Hollywoodiin jo varhain. Se, että von Stroheim oli ohjannut Hollywoodissa ”eurooppalaisena” pidettyjä elokuvia tarkoitti vääjäämättä sitä, ettei eurooppalaisuus ollut kiinni siitä, missä elokuva oli tehty ja kenen rahoilla. Päinvastoin, eurooppalaisuus oli ostettavissa ja täten se saattoi olla myös yhdysvaltalaisen elokuvan ominaisuus. ”Amerikassa pidetään von Stroheimiä Chaplinin jälkeen elokuvan suurimpana nerona”,²⁴¹ *Filmiaitassa* tiedetään uutisoida. Ei siis ihme, että studiomoguli Samuel Goldwyn toivoi, ”että Hollywoodissa olisi paljon enemmän ulkolaisia tähtiä, ulkolaisia säveltäjiä, ulkolaisia ohjaajia jne.”, kuten *Filmiaitassa* mainitaan.²⁴² Goldwynin kerrotaan olevan peräti sillä kannalla, että eurooppalaisten tekijöiden kautta ”olisivat elokuvamme parempia, käsikirjoituksemme jonkun arvoisia. Ranska ja kaikki muut Euroopan maat, niin heillä on jotain tosi taiteellista ja arvokasta, he eivät aina puhu vain rahasta, kuten me.”²⁴³ Se, mikä yhdysvaltalaisessa elokuvassa oli hänen mielestään hyvää, oli peräisin ulkomailta: ”Charlie Chaplin on englantilainen, ’meidän’ Mary Pickford kanadalainen, Billie Dove sveitsiläinen, Talmadge-sisarukset ovat kreikkalais-juutalaisia. – Suurimmat ohjaajamme ovat ulkolaisia: von Stroheim, Lubitsch, Ingram, von Sternberg ym.”²⁴⁴ Kaksikymmentäluvun puolivälissä oli

²³⁹ ”Hollywoodia sanoin ja kuvin.”, *Filmiaitta* 29–30 (1927), 4.

²⁴⁰ ”Mitkä ovat heidän mieliharrastuksensa?”, *Elokuva* 15 (1929), 12.

²⁴¹ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 17 (1928), 21.

²⁴² Aleko Lilius, ”Niin kauan kuin eurooppalaiset tähdet ovat parempia kuin amerikkalaiset – tuotan heitä Hollywoodiin sanoo Samuel Goldwyn”, *Filmiaitta* 19–20 (1928), 22.

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Ibid., 23.

käynyt selväksi, että eurooppalaiset taiteilijat olivat ostettavissa "[f]or the good of the American film",²⁴⁵ kuten Goldwyn napauttaa.

Eurooppalaisten taiteilijoiden Hollywoodiin siirtymisestä käydyissä keskustelussa nousi toistuvasti esille ajatus heidän amerikkalaistumisestaan. Se liittyi ensisijassa pelkoon, ettei eurooppalaisten taiteilijoiden Hollywood-elokuvia tulisi erottamaan tavanomaisista yhdysvaltalaisista elokuvista. Amerikkalaistuminen oli siis jotain perin negatiivista, vaikka Hollywood-elokuvien arvostus oli kaiken aikaa kohonnut. Käsitteen saattoi mieltää erilaisin tavoin, mutta lehtikirjoituksissa se näyttää tarkoittaneen yksilön sopeutumista studiojärjestelmään, mikä merkitsi syvällisen muuttumista pinnalliseksi ja taiteen luomisen vaihtumista rahan palvonnaksi. Amerikkalaistuminen liitettiin tällaiseen pinnallisuuteen myös Saksassa.²⁴⁶ Amerikkalaistumisessa oli siis kyse yhdysvaltalaisen kulttuurin negatiivisista vaikutuksista emigrantteihin. Eräs *Filmiaitan* toimittaja aprikoi, että Lya de Putti tulee "Pola Negrin lailla amerikkalaistumaan, jolloin hänestä [...tulee] kiltti, tottelevainen ja ahkera tuotannon väline".²⁴⁷ "Hänen täytyi, kuten kaikkien eurooppalaisten näyttelijäin, ensin mukautua Amerikan oloihin ja ennenkaikkea amerikkalaisten makuun",²⁴⁸ Wilhelm Lucas mainitsee *Filmiaitassa*. Suomessa moni oli yhä sitä mieltä, että "Amerikassa [...] filmin alalla ei siedetä taiteilijoita, vaan vaaditaan ammattimiehiä".²⁴⁹ Näyttävän uran luominen Yhdysvalloissa saattoi olla ongelmallista monestakin syystä. "Varmaa on, että se menestys, joka on tullut entisen pienen tukholmalaisen parturitytön osalle", Aleko Lilius kertoo *Filmiaitassa* Greta Garboon viitaten, "on kohonnut hänelle päähän".²⁵⁰ Käsitys perustui siihen, ettei Garbo antanut haastatteluja, vaan halusi olla yksin. Asiaan palattiin uudemman kerran:

Suunnilleen noin kaksi vuotta sitten saapui Hollywoodiin arka ja herttainen, nuori ruotsalainen neiton, ohjaaja Mauritz Stillerin seurassa. Hän oli *nobody*. [...] Alussa oli neiti rakastettavuus itse. Hän oli iloinen ja ystävällinen kaikille, suuteli pikkulapsia ja puheli heidän äitiensä kanssa. Hän oli kohtelias maanmiehilleen, vieläpä seurustelikin heidän kanssaan. Hän oli iloinen kun sanomalehtimiehet haastattelivat häntä, vielä valokuvattiinkin hänet pari kertaa. [...] Yhtiön [Metro-Goldwyn-Mayerin] ansiosta tuli Garbo sitten maailman kuuluksi. [...] Tänään on rakastettava, pieni, suloinen neiti Gustafsson hävinnyt historiasta. Tänään on olemassa vain Greta Garbo – maailmankuulu, jääkylmä.²⁵¹

Lehtijutussa Garbon käytöstä selitetään implisiittisesti hänen kuuluisuudellaan ja äärettömän suurella palkallaan, mutta jutun kirjoittaja Aleko Lilius on ymmällään, koska mitään järkevää syytä moiselle käytökselle kun ei löydy. Yhdysvaltalaiselle kulttuurille leimallisena pidetty dollarien palvonta alkoi toimittajista rapauttaa Hollywoodiin emigroituneita taiteilijoita. Tulkintaa, että juuri dollarit olivat omiaan pilaamaan eurooppalaisen taiteilijan luonteen, puoltaa *Filmiaitassa* hieman myöhemmin julkaistu kirjoitus, jossa Ale-

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Thomas J. Saunders 1994, 202.

²⁴⁷ "Lya de Putti Amerikassa", *Filmiaitta* 5 (1927), 92.

²⁴⁸ Wilhelm Lucas, "Lyda de Putti", *Filmiaitta* 13–14 (1927), 214.

²⁴⁹ Roland af Hällström, "Emil Jannings", *Filmiaitta* 1 (1929), 11.

²⁵⁰ Aleko Lilius, "Hollywood-uutisia", *Filmiaitta* 15–16 (1928), 11.

²⁵¹ Aleko Lilius, "Totuus Greta Garbosta", *Filmiaitta* 17 (1928), 6.

ko Lilius toteaa, että Garbo ”ei ollut tyytyväinen neljäänsataan dollariinsa” ja kun hän lopulta sai uuden palkkavaatimuksensa läpi, ”tunsi hän itsensä yhtä mahtavaksi kuin aikoinaan joku Kiinan keisari”.²⁵²

Vuosikymmenen puolivälissä, jolloin keskustelu eurooppalaisista Hollywoodissa heräsi, näytti vielä siltä, että huoli amerikkalaistumisesta oli enimmäkseen turha, mutta nyt kun kaksikymmentäluku läheni loppuaan, keskustelujen sävyt muuttuivat. Lehdissä julkaistiin kasvavissa määrin kirjoituksia eurooppalaisten ohjaajien ja tähtien siirtymisestä Hollywoodiin, ja syytökset amerikkalaistumisesta lisääntyivät. Käsitys, jonka mukaan eurooppalaiset taiteilijat ja ammattimiehet myivät itsensä Hollywoodille suurten palkkioiden toivossa ja amerikkalaistuivat tämän myötä, on nurinkurinen. Kyse oli pikemminkin siitä, että Hollywood osti eurooppalaisia taiteilijoita ja ammattilaisia kansainvälistääkseen elokuvatuotantoaan ja taatakseen sen menestyksen vanhalla mantereella, eivätkä nämä epäilleet tarttua tarjoukseen, koska Hollywood tarjosi heille uusia mahdollisuuksia elokuvanteon saralla. Kun saksalaiset elokuvantekijät saapuivat Hollywoodiin, he huomasivat pettymyksekseen, että heitä pidettiin vanhan maailman edustajina ja heidän haluttiin ohjaavan nimenomaisesti ”eurooppalaisia” elokuvia.²⁵³

Elokuvallehdissä kaksikymmentäluvun lopulla julkaistuista lehtijutuista saa käsityksen, että Hollywoodin porteilla kävi suoranainen hyörinä. Yhä uusia eurooppalaisia saapui studioiden palvelukseen toisten poistuessa takaisin kotimaihinsa. Enimmäkseen taiteilijavirta kuitenkin liikkui länttä kohti. ”Ei siitä vielä ole pitkä aika kun ensimmäinen europatar lähti Amerikkaan filmaamisen aikeissa. Mutta nyt on heitä siellä kymmeniä, satoja”,²⁵⁴ *Filmiaitan* nimettä kirjoittava toimittaja toteaa. ”Amerikkalainen Universal-yhtiö on palvelukseensa kiinnittänyt kaksi etevää saksalaista elokuvataiteilijaa, ohjaaja Paul Lenin ja näyttelijä Conrad Veidtin”,²⁵⁵ anonymi toimittaja ilmoittaa *Elokuvas*sä. Eurooppalaisia tekijöitä palkannut Universal ei ollut mikään poikkeus studioiden joukossa, vaan ”[j]oka yhtiössä on nykyisin eurooppalaisia tähtiä”,²⁵⁶ nimettömänä kirjoittava toimittaja mainitsee *Filmiaitassa*. Yhdysvaltoihin ei siirrytty yksin suomalaisten suosimista elokuvamaista, kuten Ruotsista ja Saksasta, vaan sinne lähdettiin myös itänaapurista. ”Venäläinen elokuvanäyttelijä Ivan Mosjugin [...] tulee piakkoin esiintymään ensimmäisessä amerikkalaisessa elokuvassaan”, anonymi *Elokuvan* toimittaja uutisoi.²⁵⁷ Hollywood kiinnosti myös venäläisiä ohjaajia, ”Eisenstein on matkustava Hollywoodiin United Artistsin palvelukseen”.²⁵⁸ Saattoi näyttää siltä, ettei sellaisia elokuva-alan ammattilaisia ollutkaan, jotka kykenisivät kieltäytymään Hollywoodin kutsusta. Lehtijuttujen perusteella saattoi ajatella, että Hollywood osti taiteilijoita sieltä missä heitä vain oli, eivätkä eurooppalaiset, joista monet tulivat sodan runtelemista maista, joiden elokuvateollisuudet olivat taloudellisissa vaikeuksissa, kyenneet vastustamaan kutsua. Veidt solmi sopimuksen kolmeksi vuodeksi, *Elokuvas*sä kerrotaan, koska hänelle tuli ”varsin houkutteleva tarjous Amerikasta”.²⁵⁹ Lehtijutut tekijöiden tarttumi-

²⁵² Aleko Lilius, ”Hiukan Nils Astherista”, *Filmiaitta* 21 (1928), 7.

²⁵³ Thomas Elsaesser 2008, 372.

²⁵⁴ ”Onko amerikatar lyöty laudalta?”, *Filmiaitta* 8 (1928), 8.

²⁵⁵ ”Mies joka nauraa”, *Elokuva* 9 (1928), 5.

²⁵⁶ ”Hollywoodia sanoin ja kuvin”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 11.

²⁵⁷ ”Uusia Universal-elokuvia”, *Elokuva* 2 (1928), 10.

²⁵⁸ ”Elokuvamaailmasta”, *Elokuva* 14 (1928), 17.

²⁵⁹ ”Conrad Veidt ja hänen uusin elokuvansa ’Mies joka nauraa’”, *Elokuva* 17 (1928), 8.

sesta houkutteleviin tarjouksiin huokuvat pettymystä. Vaikka Hollywoodista oli tullut erinomaisia elokuvia, studiojärjestelmää vierastettiin. Elokuvatoimittajat olivat enimmäkseen sillä kannalla, että Hollywood oli kaikkea muuta kuin taiteellinen mahdollisuus, studiojärjestelmän kun ajateltiin tukahduttavan yksilöllisyyttä. Tämän sai huomata Mauritz Stiller, sillä niissä ”filmeissä, jotka hän sai valmistaa Hollywoodissa, ei hän lopultakaan saanut kovin paljon ilmaista itseään”.²⁶⁰ Amerikkalaiset eivät halunneet ”Stillerin sisäistä olemusta, vaan hänen teknillistä taitoaan; mutta se ei yksin riittänyt nostamaan hänen työtään tavallisen amerikkalaisen ’suurohjaajan’ työn yläpuolelle”.²⁶¹ Käsitys eurooppalaisesta elokuvasta ohjaajan itseilmaisuna eli taiteena ja yhdysvaltalaisesta tehdastuotantona eli ajanvietteenä eli perin lujassa.

Elokuvantekijöiden paluusta Eurooppaan keskusteltiin liki poikkeuksetta innostuneeseen ja positiiviseen sävyyn, jopa silloin kun heidän Hollywood-elokuviaan oli kehuttu. Nähtävästi eurooppalaiset elokuvat koettiin monella tapaa yhdysvaltalaisia läheisemmiksi, mistä johtuen niiden toivottiin menestyvän. Menestys oli kuitenkin vaikeasti saavutettavissa kun parhaimmat eurooppalaiset elokuvantekijät olivat Yhdysvalloissa. ”Päivälehdet kertovat uusista joukkovaelluksista Europan elokuvaamoista Hollywoodiin. Mutta toisaalta päinvastainenkin virtaus on havaittavissa. Hollywoodiin siirtyneistä toinen toisensa jälkeen rupeaa palaamaan kotimaahan”, *Iltalehden* ”Elo kuva” ilmoittaa.²⁶² Ura Hollywoodissa oli kuin olikin monelle elokuvantekijälle pelkkä välivaihe, tällaisten lehtikirjoitusten pohjalta saattoi ajatella. ”Lil Dagher on kuten tunnettua palannut jo aikoja sitten Eurooppaan”,²⁶³ nimettä kirjoittava henkilö toteaa *Filmiäitassa*. Näissä paluumuuttoa koskeissa kirjoituksissa pettymys taiteilijoiden amerikkalaisiin aikaansaannoksiin näkyy selvänä. Esimerkiksi *Elokuvasa* anonyymi toimittaja sanoo unkarilaisen Lya de Puttin palanneen ”vanhaan maailmaan ja eurooppalaiseen elokuvaan. Hänen takaisintuloaan tervehdimme mitä suurimmalla tyydytyksellä, sillä hänen Amerikassa olonsa olisi helposti voinut turmella hänen taideaistinsa ja hänestä olisi tullut sovinnaainen amerikkalainen ’vampyyri’”.²⁶⁴ Tässäkin kirjoituksessa näkyy selvänä amerikkalaisen tehdastuotannon ja eurooppalaisen taiteen välinen ristiriita. Lehden toinen nimettömänä kirjoittava toimittaja toteaa de Puttista, ”etteivät amerikkalaiset elokuvamiehet ole ymmärtäneet kehittää tätä lahjakasta näyttelijätärtä, vaan melkein kaikki hänen Hollywoodissa valmistetut elokuvansa ovat hänen eurooppalaisia elokuviaan huonommat”.²⁶⁵ Edes De Putti itse ei *Filmiäitassa* julkaistun kirjoituksen perusteella arvostanut yhdysvaltalaisia elokuviaan korkealle, eikä hän sopeutunut studiojärjestelmään: ”hän kyllästyi vampyyrioniinsa ja hänen amerikkalaiset ohjaajansa väsyivät tottelemattomaan ja vallattomaan tähteen. Lya antoi palttua kaikille loistaville dollaritarjouksille, sulloi matkalaukkunsa ja palasi Eurooppaan.”²⁶⁶ Nimettömänä esiintyvä toimittaja on selvästi mielissään tähden päätöksestä. Tähden paluuseen kiinnitettiin varsin paljon huomiota, sillä asia nousee esille myös elokuvan *Tulista verta (Charlott etwass ver-rückt, 1928)* tarkastuspäätöksessä:

²⁶⁰ Roland af Hällström, ”Mauritz Stiller”, *Elokuva* 18 (1928), 14.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² ”Elo Kuva”, ”Elokuvapakina”, *Iltalehti* 26.10.1928, 3.

²⁶³ ”Hollywoodia sanoin ja kuvin”, *Filmiäitta* 29–30 (1927), 5.

²⁶⁴ ”Katsaus ohjelmistoon”, *Elokuva* 6 (1928), 10.

²⁶⁵ ”Lya de Putti: Unkarin tulinen tytär dollareiden valtakunnassa”, *Elokuva* 19–20 (1929), 15.

²⁶⁶ ”Katsaus ohjelmistoon”, *Elokuva* 8 (1928), 10.

Oltuaan jonkun aikaa Amerikassa, jossa hänestä koetettiin tehdä vetonumero antamalla hänen esiintyä aivan liioitellun intohimoisena seikkailijattaren osissa, Lya de Putti on nyt palannut takaisin vanhaan Eurooppaan ja esiintyy uudessa asussaan elokuvassa ”Tullista verta”. Muutos on yhtä ihmeellinen kuin ilahduttavakin: harkitun voimaperäisestä Lyasta on tullut rakastettava ja viehättävä perhetyttö, jota moititaan tässä nyt kysymyksessä olevassa elokuvassa ”hiukan hassahtaneeksi”, mutta joka vaikuttaa pohjaltaan hyvältä ja kiltiltä. Hän osoittautuu oivalliseksi hovinäyttelijättäreksi, joka eläytyy tehtäväänsä juuri oikealla tavalla, kevyesti ja hilpeästi, mikä tulee erittäinkin tässä osassa erinomaisesti ilmi, ja hän on niin suloinen, raikas ja solakka, kuin jos hän olisi juuri noussut uudistumisen vaahtokylvystä.²⁶⁷

Tämä mainosmaisessa tekstissä näkyy käsitys, että Hollywoodissa hyvistä näyttelijöistä tehtiin stereotyyppien esittäjiä, mitä vastoin he saivat näytellä eurooppalaisissa elokuvissa hyviä rooleja, joihin he saattoivat eläytyä. Tässäkin näkyy psykologisen syvyyden ja yhdysvaltalaisen kulttuurin väitetyn pinnallisuuden välinen ristiriita. Kaikkia ei kuitenkaan kyetty pakottamaan muutettiin. Hollywoodiin emigroituneista näyttelijöistä vain Emil ”Janningsilla on ollut voimia kyllin säilyäkseen omintakeisena taiteilijana”.²⁶⁸

Vuosikymmenen lopulla lehdissä julkaistiin myös aivan uudenlaisia kirjoituksia tähtien liikkumisesta Euroopan ja Yhdysvaltojen välillä. ”Amerikka on viime vuosina ostanut saksalaisia elokuvatahtiä oikein summakaupalla. Mutta nyt on Saksan elokuvateollisuus ruvennut hankkimaan itselleen tähtiä – Hollywoodista!” *Iltalehden* nimettä esiintyvä toimittaja iloitsee.²⁶⁹ Jos elokuvalehdissä olikin ilmaistu pettyneisyyden tunteita, joita monet uudet eurooppalaiset elokuvat olivat herättäneet, suhtauduttiin eurooppalaisten yhteistyömahdollisuuksiin Hollywood-tähtien kanssa suurin odotuksin. Ehkä tunnetuin saksalainen elokuva, johon palkattiin yhdysvaltalainen näyttelijä, on *Pandoran Lipas* (*Die Büche der Pandora*, 1929), jonka pääosassa on Louise Brooks.²⁷⁰ Toinen sittemmin hyvin tunnettu näyttelijä, joka siirtyi Eurooppaan, oli Anna May Wong, joka pääsi Suomessa paremmin esille.²⁷¹ Joistakuista Hollywood-tähtien ostaminen osoitti, että ”Europa nykyään kykenee kilpailemaan Amerikan kanssa myöskin elokuvatahtien palkkioihin nähden”.²⁷² Tällaiset kirjoitukset, joissa Hollywoodin ja Euroopan elokuvamaiden välinen suhde käännettiin liki pääläelleen, olivat kuitenkin harvinaisia. Hollywoodin suurimpiin tähtiin eurooppalaisilla tuotantoyhtiöillä ja niiden yhteenliittymillä ei yksinkertaisesti ollut varaa. Mika Waltari kertoo *Yksinäisen miehen junassa*, että saksalaisen elokuvan *Asfaltti* (*Asphalt*, 1929) ”[p]ääosassa on joku filmitähti, jota en muista ennen nähneeni, – solakka, kaunis, lapsenviattomin kasvoin”.²⁷³ Waltarin tarkoittama näyttelijä on sak-

²⁶⁷ Päätösasiakirja 14893, 27.4.1928. Fc:33 Päätösasiakirjat 1928–1928. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁶⁸ Roland af Hällström, ”Emil Jannings”, *Filmiaitta* 1 (1929), 11.

²⁶⁹ ”Elo Kuva”, ”Elokuvapakina.”, *Iltalehti* 26.10.1928, 3.

²⁷⁰ Elokuvaton joutui Suomessa esityskieltoon.

²⁷¹ Katso ”Anna May Wong”, *Elokuvaton* 4 (1929), 12; ”Miten ’Hallanpuremasta pajunoksasta’ tuli maailmankuulu elokuvatahti”, *Elokuvaton* 12 (1929), 14.

²⁷² ”Elo Kuva”, ”Elokuvapakina.”, *Iltalehti* 26.10.1928, 3.

²⁷³ Mika Waltari 2008, 49.

salais-amerikkalainen Betty Amann, joka oli näytellyt parissa Hollywood-elokuvassa ennen *Asphaltissa* esiintymistään. Kovin tunnettu hän ei selvästi kukaan ollut.

Amerikkalaistuminen uhkasi eurooppalaisia Hollywoodiin emigroituneita ohjaajia siinä missä tähtiäkin. Ernst Lubitsch aloitti Hollywoodissa ohjaamalla elokuvat *Rosita* (1923) ja *Avioliiton ilveilyä* (*The Marriage Circle*, 1924), jotka saivat Suomessa hyvän kriittikovastaanoton, mutta "[v]iime aikoina ei Lubitschista ole kuulunut mitään ja useat hänen tuotteensa ovat olleet heikonlaisia", anonyymi toimittaja toteaa *Filmiaitassa* vuonna 1927 julkaistussa kirjoituksessa.²⁷⁴ "Onko hänen juutalainen nenänsä jo kokonaan amerikkalaistunut?"²⁷⁵ Moni ohjaaja, joka oli alkuun kyennyt välttymään amerikkalaistumiselta, amerikkalaistui nyt monen elokuvatoimittajan mielestä kovaa vauhtia. Hollywoodissa työskenteli vain yksi eurooppalaiseksi mielletty ohjaaja, joka työskenteli vuodesta toiseen amerikkalaistumatta kriitikoiden mielestä vähääkään. Hän oli Erich von Stroheim. "Filmatessaan jotain kirjaa, Stroheim seuraa tunnontarkasti juonta, eikä käyttääksemme hänen omia sanojaan, 'anna hissipojan tai juoksutytön mukailla jonkun Shakespearen draaman filmiä varten'",²⁷⁶ *Filmiaitan* nimettä kirjoittava toimittaja esittää painokkaasti. Studiot eivät taivuttaneet von Stroheimia tahtoonsa, vaan hän sai tahtonsa läpi kerta toisensa jälkeen, mikä tarkoitti, että hän pystyi hyödyntämään amerikkalaista pääomaa ja osaamista taiteensa luomisessa. "Kustannuksetkin saavat ylittää alkuperäiset laskelmat, kunhan vaan filmi tarkkaan kopioi kirjan",²⁷⁷ von Stroheimin pedanttiutta esitellään *Filmiaitassa*. Hänen kerrotaan olevan "ensimmäinen ja nerokkain kaikista Amerikan eurooppalaisista",²⁷⁸ siitä huolimatta, että hän oli luonut koko elokuvaauransa Hollywoodissa. Sekä von Stroheimiin että Josef von Sternbergiin suhtauduttiin kuin eurooppalaisiin emigranttiohjaajiin. Tämä osoittaa sen, että tekijöiden kansallisuudelle annettiin elokuvakeskusteluissa paljon suurempi painoarvo kuin sille, missä ja kenelle he työskentelivät. Kun emigranttiohjaajat onnistuivat Hollywoodissa, siitä kiitettiin ensisijassa heidän eurooppalaisuuttaan, eikä aina edes mainittu niitä mahdollisuuksia ja resursseja, joita yhdysvaltalaiset studiot olivat heidän työskentelylleen tarjonneet.

Victor Sjöström ei ollut yhtä vahva kuin von Stroheim, mutta hänenkin sanottiin pitävän Hollywoodissa puolensa monia muita eurooppalaisia paremmin. Esimerkiksi vuonna 1927 nimettä esiintyvä toimittaja kirjoittaa *Filmiaitassa*, että "Sjöström on jälleen tällä filmillään [*Tulipunainen kirjain* (*The Scarlet Letter*, 1926)] osoittanut olevansa eurooppalaisen kulttuurin läpitunkema taiteilija".²⁷⁹ Tämä tarkoitti tarinan ja henkilöpsykologian asettamista speaktaakkelia ja attraktioita sekä pinnallisia hahmoja keskeisempään asemaan. Hän "ei tarvitse miljoonia ja taas miljoonia, hän halveksii tyhjäpäiväisiä apukeinoja; sen sijaan tarjoaa hän katsojalle sisäistä hehkua ja suoraa johdonmukaisuutta".²⁸⁰ Siinä Sjöström oli Lubitschin kaltainen, että hänenkin koettiin ohjanneen parhaimman Hollywood-elokuvansa pian Yhdysvaltoihin saavuttuaan. "Hänen paras teoksensa on 'Hän, joka saa korvapuustit',

²⁷⁴ "Eurooppalaisen elokuvan hyökkäys", *Filmiaitta* 18 (1927), 285.

²⁷⁵ Ibid.

²⁷⁶ "Erich von Stroheim", *Filmiaitta* 15–16 (1929), 26.

²⁷⁷ Ibid.

²⁷⁸ "Eurooppalaisen elokuvan hyökkäys", *Filmiaitta* 18 (1927), 285.

²⁷⁹ "Tulipunainen kirjain", *Filmiaitta* 13–14 (1927), 221.

²⁸⁰ Ibid.

mutta mikään muu hänen elokuvistaan ei kohoakaan tämän tasolle”, *Filmiaitan* anonyymi toimittaja sanoo. Toisista tilanne oli huolestuttavampi, sillä ”[t]arkka arvostelija saattaa Sjöströmissäkin huomata jonkunlaista amerikkalaistumista – toivottavasti ohimenevää.”²⁸¹ Seuraavana vuonna Roland af Hällström laati lehtijutun, jossa hän väittää, että niin Sjöström, Negri, de Putti kuin Lubitchkin, ”ovat saaneet perääntyä omista periaatteistaan, omista vakaumuksistaan, saaneet parhaan kykynsä mukaan sovittautua amerikkalaiseen muottiin”.²⁸² Vaikka Hollywood-elokuvia keuhuttiin, kaikkein korkeimmalle arvostetut teoksensa Sjöström oli ohjannut Ruotsissa. *Filmiaitassa* julkaistiin nimetön kirjoitus Pariisissa toimineesta taide-elokuvateatterista, jossa esitettiin ”klassillisia filmejä, joiden joukossa oli useita ruotsalaisia Sjöströmin ja Stillerin *parhaimman* luomiskauden ajoilta”.²⁸³ Selvästi tekijöiden parhaat elokuvat oli ohjattu vanhalla mantereella.

Amerikkalaistuminen saattoi olla nopea tai hidas, tekijän heti pau-loihinsa saava tai salakavala prosessi, mutta selvää oli, että mitä pidempään taiteilijat Hollywoodissa oleilivat, sitä enemmän he amerikkalaistuivat. Se, että von Stroheim välttyi vitsaukselta, maksoi hänelle hänen uransa. Kaksikymmentäluvun lopulla, *Kuningatar Kellyn* (*Queen Kelly*) osoittauduttua ohjaajan monen aiemman elokuvan tavoin katastrofaaliseksi tuotannoksi aikataulujen venyttyä ja budjetin ylityttyä lukemattomien muiden ongelmien ohella, hänen oli yhä vaikeampi saada projekteilleen rahoitusta. Koska tuottajat eivät enää välittäneet hänestä ohjaajana, hän päätyi näyttelemään muiden ohjaamiin elokuviin, mitä hän teki elämänsä loppuun saakka.²⁸⁴ Vuonna 1929 Suomessa vielä väitettiin, että *Kuningatar Kellyn* keskeytyneet kuvaukset tulevat jatkumaan.²⁸⁵ Sitten asioiden todellinen laita kävi selväksi. Yhdysvalloissa elokuvaa ei laskettu levytykseen. Vuonna 1936 ilmestyneessä kirjassaan Roland af Hällström muistelee, että von Stroheimin ”elokuvien taiteellinen arvo oli kieltämätön, mutta ne rahamäärät, jotka hän tuhlassi niihin, olivat myöskin suunnattomat, joten hänelle ajanpitkää kävi vaikeaksi saada työtä”.²⁸⁶ Toiveet, joita elokuva-arvostelijat liittivät eurooppalaisten taiteilijoiden Hollywood-tuotantoihin, olivat suurilta osin yhteen sovittamattomia studiojärjestelmän ja amerikkalaisen maun kanssa. Toisaalta monet pelotkin olivat liioiteltuja.

Amerikkalaiset ”eurooppalaiset” elokuvat

Eurooppalaisten taiteilijoiden amerikkalaistumisella oli kääntöpuolensa, sillä heidän kauttaan eurooppalainen kulttuuri vaikutti aiempaa suoremmin Hollywood-elokuvaan. ”Amerikassa on ruvettu ymmärtämään ettei yksin teknikalla saavuteta maailman valtiutta”, nimettömänä esiintyvä toimittaja toteaa *Filmiaitassa*, ”siihen tarvitaan myös kulttuuria. Ja koska Amerikan kulttuurin kanssa on vähän niin ja näin, täytyy sen turvautua Eurooppaan”.²⁸⁷ Yh-

²⁸¹ Ibid.

²⁸² Roland af Hällström, ”Emil Jannings”, *Filmiaitta* 1 (1929), 11.

²⁸³ ”Filmitaiteen pionieerejä”, *Filmiaitta* 5 (1927), 90.

²⁸⁴ Arthur Lennig 2000, 291.

²⁸⁵ ”Gloria Swansonin uudet elokuvat”, *Elokuva* 12 (1929), 13; ”Hollywoodin lähettilästä tapaamassa”, *Elokuva* 19–20 (1929), 6.

²⁸⁶ Roland af Hällström 1936, 125.

²⁸⁷ ”Hollywoodia sanoin ja kuvin”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 11.

dysvalloissa eurooppalaiset elokuvat eivät kuitenkaan olleet mitään yleisömenestyksiä, *Madame Dubarryn* (Saksa, 1919) kaltaisia poikkeuksia lukuun ottamatta. Tämä ei suuremmin huolettanut studioiden johtajia. Taloudelliselta kannalta eurooppalaisten taiteilijoiden palkkaamisessa oli kyse siitä, että Hollywood-studiot ostivat Euroopasta pahimmat kilpailijansa – köyhdyttääkseen eurooppalaisia elokuvateollisuuksia – ja tuottivat heidän avullaan elokuvia kansainvälisille markkinoille. Studiot eivät tyytyneet palkkaamaan eurooppalaisia taiteilijoita, vaan ne ostivat oikeuksia sovittaa elokuviksi kanonisoituja eurooppalaista näytelmiä, novelleja ja romaaneja, palkkasivatpa ne myös kirjailijoita laatimaan käsikirjoituksia.²⁸⁸

Suomessa tämän koettiin vaikuttavan suotuisasti Hollywood-elokuvien tasoon, teosten yhtenä ongelmana kun oli pidetty huonoja käsikirjoituksia. Se, että Universal Pictures palkkasi koko joukon eurooppalaisia näyttelijöitä, esimerkiksi Ivan Mosjuginin, Conrad Veidtin ja Lya de Puttin, oli *Elokuvan* nimimerkittä kirjoittavasta toimittajasta ”omiaan huomattavasti kohentamaan tuotteiden taiteellista tasoa”.²⁸⁹ Selvästi Hollywood-elokuvien estetiikka oli aikalaisista muutosten kourissa. Kaikkein radikaaleimmat olivat sillä kannalla, että ”amerikkalainen elokuva sellaisena kuin se on ollut jo monia vuosia on elänyt aikansa”, kuten *Filmiaitan* anonyymi arvostelija sanoo.²⁹⁰ Klassisen Hollywood-kerronnan premissit olivat kuitenkin lujassa, eivätkä ne eurooppalaisten tulosta paljon muuttuneet. Suomessakin tämä huomattiin: ”Ei tosin voi puhua mistään sellaisesta, että Amerikka tietoisesti haluaisi eurooppalaistuttaa elokuva-alaansa, ei sinne päinkään; kyllä kaikki käy vieläkin amerikkalaisissa merkeissä, eurooppalainen maku vain on saanut vaikuttaa”.²⁹¹ Eurooppalainen kulttuuri, jonka taiteilijat toivat Hollywoodiin, mukautui klassisen Hollywood-kerronnan premisseihin. Tämä oli omiaan lisäämään teosten arvostusta. ”Amerikkakin tuottaa taiteellisesti ja sisällyksellisesti päteviä kuvia, kun esim. ottaa jonkun pätevän eurooppalaisen kirjallisen tuotteen käsikirjoituksen pohjaksi, niinkuin tässä Sundermanin romaanin ’Es war’”,²⁹² nimettä kirjoittava toimittaja toteaa *Ylioppilaslehdessä* viitaten Greta Garbon tähdittämään elokuvaan *Himo* (*Flesh and the Devil*, 1926). Jos eurooppalaiset taiteilijat amerikkalaistuivatkin Hollywoodissa, eurooppalaistuivat Hollywood-elokuvat samaan aikaan. Suomessa, kuten Saksassa, ajateltiin usein, että se mikä näissä uusissa Hollywood-elokuvissa oli hyvää, oli eurooppalaisten ansiota, mutta kaikki huono oli peräisin Amerikasta.²⁹³ Hollywood-elokuvien eurooppalaistumisen arvostamiseen liittyy eräs paradoksi. Suomessa elokuva-arvostelijat olivat näet läpi kaksikymmentäluvun ylistäneet ennen kaikkea kansallisina pitämiään elokuvia, mitä vastoin yhdysvaltalaisista elokuvaa oli pidetty kansainvälisenä. Mutta nyt kun Hollywood-elokuvat todella muuttuivat kansainvälisemmiksi Yhdysvaltoihin emigroituneiden tekijöiden ja siellä adaptoidun eurooppalaisen kirjallisuuden myötä, niitä arvostettiin korkeammalle kuin aikaisemmin. Kansainvälistyminen ei siis ollut pahasta jos se oli eurooppalaistumista ja koski yhdysvaltalaisista elokuvaa.

²⁸⁸ Kristin Thompson & David Bordwell 2010, 143.

²⁸⁹ ”Uusia Universal-elokuvia”, *Elokuva* 2 (1928), 10.

²⁹⁰ ”Eurooppalaisen elokuvan hyökkäys”, *Filmiaitta* 18 (1927), 285.

²⁹¹ Ibid.

²⁹² ”Astoriaan siirty...”, *Ylioppilaslehti* 21 (1927), 439.

²⁹³ Thomas J. Saunders 1994, 217.

Hollywood-elokuvien estetiikan rikastuttamisen nähtiin olevan joidenkin ohjaajien päämääränä, esimerkiksi Paul Lenin. Hän ”poikkeaa huomattavasti muista amerikkalaisen filmin palvelukseen siirtyneistä eurooppalaisista; sen sijaan että muut ovat ’Kaukaiseen länteen’ siirryttyään amerikkalaistuneet, Leni on pyrkinyt eurooppalaistuttamaan ohjaamansa kuvat”,²⁹⁴ *Elokuvan* nimimerkitön toimittaja kirjoittaa. Hyvä esimerkki tästä on ”Universal-yhtiön elokuva Mies joka nauraa, jonka saksalainen ohjaaja Paul Leni on sovittanut elokuvaksi Victor Hugon tunnetun samannimisen romaanin mukaan”.²⁹⁵ Ohjaaja oli eurooppalainen, kuten romaani, johon elokuva perustui, mutta budjetti amerikkalaiseen tapaan suuri. Lopputulos ”on läpeensä taiteellisesti arvokas tuote”, jossa ”ranskalaisen kirjailijan henki huokuu”.²⁹⁶ Tämä oli tärkeää, sillä vallalla oli edelleen käsitys, että ”Amerikan kirjallisuus on köyhä siihen verrattuna, mitä vanhassa maailmassa on tällä alalla saatu aikaan”.²⁹⁷ Valtion filmitarkastamo tunnusti Lenin teoksen ansiot ja hyväksyi sen taide-elokuvaksi.²⁹⁸ Amerikkalaisuus näkyy ennen kaikkea elokuvan budjetissa. *Nauruihminen* (*The Man Who Laughs*, 1928), joksi teos Suomessa lopulta ristittiin, ”on komeimpia pukunäytelmiä, mitä yleensä on nähty valkealla kankaalla”, nimettä esiintyvä toimittaja kertoo *Elokuvas*sa viitaten teoksen miljoonan dollarin budjettiin.²⁹⁹ *Nauruihmistä* koskeissa lausunnoissa näkyy epäsuorana se asianlaita, ettei Hollywood ollut eurooppalaisille tekijöille yksinomaan uhka, vaan taiteellinen mahdollisuus.

Parhaimmat lopputulokset eli yhdysvaltalaiset ”eurooppalaiset” elokuvat syntyivät silloin, suomalaiset elokuvakirjoittajat tuntuvat ajatelleen, kun studio antoi eurooppalaiselle ohjaajalleen vapaat kädet ja suuren budjetin. *Filmiaitassa* julkaistussa kirjoituksessaan Robin Hood toteaaakin, että ”’Auringonnousu’ ei ole saksalainen eikä amerikkalainen, se on amerikkalais-saksalainen. Sen on ohjannut taitava filmaustekniikan tuntija [F. W.] Murnau ja pääosia esittävät nuorekkaat amerikkalaiset tähdet George O’Brien ja Janet Gaynor”.³⁰⁰ Ilman nimimerkkiä esiintynyt *Filmiaitan* toimittaja puolestaan painottaa teoksen amerikkalaisuutta: ”Murnaun elokuvasta ei ole vielä muuta tietoa kuin, että pääosaa esittää yanke George O’Brien. Mutta varmaa on, että elokuvasta tulee saksalainen, huolimatta siitä, että joka metri näytellään Californiassa.”³⁰¹ *Auringonnousun* saksalaisuuden puolesta puhui sekin, että *Auringonnousun* ohjaajan lisäksi myös käsikirjoittaja ja lavastaja olivat saksalaisia, perustuupa teos vielä saksalaiseen kaunokirjalliseen teokseen. Intermediaalinen kytkös ei jäänyt Suomessa vaille huomiota, vaan elokuvamainoksissa lukee: ”Elokuvataiteen mestariteos Auringonnousu [...] Herman Sudermann’in romaanin mukaan.”³⁰²

Robert C. Allen ja Douglas Gomery ovat tutkineet sekä Murnaun palkkaamista, jolle William Fox Company antoi käytännössä täysin vapaat kädet, että yhdysvaltalaisen elokuva-arvostelijoiden ja yleisöjen suhtautumista *Au-*

²⁹⁴ ”Uusia Universal-elokuvia”, *Elokuva* 2 (1928), 10.

²⁹⁵ ”Mies joka nauraa”, *Elokuva* 16 (1928), 12.

²⁹⁶ *Ibid.*, 5.

²⁹⁷ ”Evangeline: Dolores del Rion viehättävin elokuvaosa”, *Elokuva* 16 (1929), 6.

²⁹⁸ Päätösasiakirja 15253, 30.11.1928. Fc:34 Päätösasiakirjat 1928–1929. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

²⁹⁹ ”Mies joka nauraa”, *Elokuva* 16 (1928), 12.

³⁰⁰ ”Robin Hood”, ”Elokuva-arvosteluja”, *Filmiaitta* 7 (1928), 6.

³⁰¹ ”Eurooppalaisen elokuvan hyökkäys”, *Filmiaitta* 18 (1927), 285.

³⁰² Katso Capitolin mainos, *Iltaalehti* 15.10.1928, 2.

ringonnousuun.³⁰³ Tutkijoiden mukaan Murnau tunnettiin Hollywoodissa niin hyvin, että kriitikot ja katsojat tiesivät kuka hän oli, kiitos Yhdysvalloissa erinomaisen kriittikovastaanoton saaneiden elokuvien *Viimeinen mies* (*Der Letzte Mann*, 1924) ja *Faust* (*Faust – Eine deutsche Volkssage*, 1926). Aivan kuten suomalaiset kollegansa, yhdysvaltalaiset elokuva-arvostelijat olivat kaksikymmentäluvun alusta saakka suhtautuneet saksalaisiin elokuvaan taide-teoksina ja niiden ohjaajiin taiteilijoina. Vaikka saksalaisia elokuvia nähtiin Yhdysvalloissa verrattain vähän, niillä oli huomattava vaikutus elokuvakeskusteluihin. Kaikki saksalaiset elokuvat eivät kuitenkaan olleet mitään yleisömenestyksiä, esimerkiksi *Viimeinen mies* veti katsojia suorastaan huonosti. Saksalaisia ja muita eurooppalaisia taitelijoita ei palkattukaan yksinomaan ohjaamaan vetonauloja, joilla studiot voisivat tehdä paljon rahaa, vaan kohottamaan studioiden mainetta. Studiot halusivat osoittaa, etteivät ne olleet kiinnostuneita yksinomaan liiketoiminnasta ja taloudellisista voitoista, vaan myös populaaritaiteen tuottamisesta. Toisekseen arvostettujen ohjaajien palkkaamisen taustalla saattoivat vaikuttaa kaksikymmentäluvun alun tähtiskandaalit, jotka olivat ryvettäneet Hollywoodin mainetta pahemman kerran. Taiteilijoiden palkkaaminen oli tässä mielessä osa yritystä parantaa Hollywoodin mainetta. Kolmanneksi Murnaun kaltaisten ohjaajien palkkaamisen oli tarkoitus laventaa elokuvien yleisöpohjaa ylempien luokkien suuntaan. *Auringonnousu* oli tuotanto, johon yhtiö suhtautui suurin odotuksin. Teos ei kuitenkaan osoittautunut toivotunlaiseksi menestykseksi. Sen saadessa Yhdysvalloissa ensi-iltansa vuoden 1927 lopulla, saksalaisuuteen oli alettu suhtautua toisenlaisella tavalla. Se mikä oli vielä kaksikymmentäluvun alkupuolella koettu populaariksi taiteeksi, miellettiin nyt elitistiseksi, ja se mikä aikaisemmin oli ollut spehtaakkelia, oli nyt pikemminkin ylettömyyttä, ja saksalainen ohjaaja primadonna. *Auringonnousun* ollessa tuotannossa, yhdysvaltalaisessa lehdistössä julkaistiin koko joukko kirjoituksia teoksen poikkeuksellisuudesta, mutta tätä poikkeuksellisuutta ei mielletty innovatiivisuudeksi ja edistykseksi, vaan erilaisuudeksi ja outoudeksi, joka riiteli Hollywood-elokuvilta odotetun tuttuuden kanssa. Yhdysvaltalaiset elokuva-arvostelijat eivät suuremmin innostuneet teoksesta, eikä huonosti markkinoitu elokuva pärjännyt äänielokuvien kanssa kilpailussa katsojista.

Suomessa *Auringonnousu* tuli ensi-iltaan lokakuun 8. päivä vuonna 1928 ja sai hyvin toisenlaisen vastaanoton kuin Yhdysvalloissa. Elokuva mainostettiin korostamalla sen eurooppalais-amerikkalaisuutta. ”Taide ja tekniikka ovat kehittyneet huippuunsa tässä elokuvassa. Ohjauksesta vastaa kuulu saksalainen Murnau ja pääosia esittävät Georg O’Brien, Janet Geynor ja Margaret Livingstone.”³⁰⁴ Elokuva siis kytkettiin osaksi eurooppalaisten ohjaajien Hollywoodin emigroitumisesta käytyä keskustelua. *Iltalehden* nimettömänä kirjoittanut elokuva-arvostelija tosin sekoitti Murnaun ja Fritz Langin toisiinsa, todetessaan *Auringonnousun* olevan *Niebelungen laulun* ohjaajan ensimmäinen Hollywood-elokuva.³⁰⁵ Lang oli Suomessa paremmin tunnettu, mutta myös Murnaulla, kuten monilla muillakin saksalaisilla ohjaajilla, oli Suomessa hyvä maine. *Svenska Pressenin* arvostelija tiesikin, että Murnau oli nimenomaisesti *Faustin* ohjaaja.³⁰⁶ *Auringonnousun* ympärillä

³⁰³ Robert C. Allen & Douglas Gomery 1985, 94–104.

³⁰⁴ Filmikeskus Oy:n mainos, *Filmiäitä* 17 (1928), 20.

³⁰⁵ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 10.10.1928, 4.

³⁰⁶ ”Petronella”, ”Veckans filmer”, *Svenska Pressen* 9.10.1928, 4.

käydyissä keskusteluissa saksalainen tekijyys yhdistettiin siihen tekniseen osaamiseen ja niihin taloudellisiin resursseihin, joista Hollywood tunnettiin. *Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt arvostelija esittää asian ytimekkäästi: ”’Auringon nousu’ näyttää maailmalle mitä eurooppalainen nero voi saada aikaan käyttämällä amerikkalaisia raaka-aineita.”³⁰⁷ Tässä lausunnossa on implisiittisesti läsnä ajatus Hollywood-studioiden palvelukseen siirtymisestä uudenaikaisena taiteellisenä mahdollisuutena. Elokuvan kriitikkovastaanotto oli suorastaan erinomainen, kuten lausunnosta voi päätellä. *Svenska Presseniin* kirjoittanut ”Petronella” esittää teoksen olevan niin hyvä, ettei sitä voi jättää näkemättä: ”Trots den omöjliga handlingen är ’Soluppgång’ en mycket märklig film, some man inte bör försumma att se.”³⁰⁸

Mitä tarinaan tulee, *Auringonnousu* ei sanottavammin poikkea monista Hollywood-elokuvista, vaan muistuttaa paikoin niin yhdysvaltalaista pastoraalia kuin suurkaupunkielokuvaakin. Tyyliään teos on sen sijaan poikkeuksellinen, minkä *Svenska Pressenin* ”Petronella” huomasi. Suomessa jakoa eurooppalaiseen ja amerikkalaiseen ei kuitenkaan paikannettu itsestään selvästi tyylin ja tarinan välille, vaan tarinan eri osien välille. Näin tekee ainakin *Iltalehden* nimimerkittä kirjoittava elokuva-arvostelija, joka erottelee teoksen kolmeen osaan:

Ensimmäinen jakso on vanhanaikaisten moraliteetti-näytelmien tapaan puserrettu täyteen liioiteltua kauhutunnelmaa, toinen on tyyppillinen amerikkalaismallinen kuvaus suurkaupungista ja sen huvipaikoista ja kolmas eli viimeinen jakso ihanteellinen runoelma jälleenlöydetylle rakkaudelle, auringonnousulle.³⁰⁹

Kirjoittaja selvästi assosioi suurkaupungin amerikkalaisuuteen, kutsuahan hän sitä tyyppillisen amerikkalaiseksi, mutta maaseutua ja harvaan asuttuja alueita hän ei luonnehdi amerikkalaisiksi.³¹⁰ *Iltalehden* elokuva-arvostelija esittää, että *Auringonnousussa* parasta on se ”mikä ei ole amerikkalaista”³¹¹ – siis maaseudulle sijoittuvat jaksot.

Elokvien eri elementtien ykseyttä arvostava kriitikko Robin Wood kritisoi *Auringonnousun* huvipuistokohtaukseen sisältyviä koomisia elementtejä, koska niiden temaattinen yhteys muuhun materiaaliin on sekä hatara että epämääräinen. Hänestä karkaava porsas, juopunut tarjoilija ja naisen puvun alati putoava olkain ovat luultavasti studion elokuvaan haluamia elementtejä.³¹² Karkaava porsas ei kuitenkaan ole niin löyhästi motivoitu kuin Wood väittää. Kohtauksessa yksi huvittelijoiden iloksi liukumäkeä laskevista porsaista pääsee karkuun ja maalaismies, toinen elokuvan päähenkilöistä, juoksee sen kiinni. Tähän asti hän on ollut vaimonsa kanssa muukalainen kaupungissa, mutta porsas on hänelle maaseudulta tuttu eläin, mistä johtuen hän pyydystää sen verrattain helposti. Kaupunkilaiset sen sijaan väistelevät porsasta, naiset kirkuvat ja nostelevat sääriään sen tieltä. Aikaisemmin maalaisuus on saattanut miehen ja hänen vaimonsa ongelmiin kaupungissa, esi-

³⁰⁷ ”Auringon nousu”, *Filmiaitta* 17 (1928), 12.

³⁰⁸ ”Petronella”, ”Veckans filmer”, *Svenska Pressen* 9.10.1928, 4. Katso ”Elokuvat”, *Iltalehti* 10.10.1928, 4.

³⁰⁹ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 10.10.1928, 4.

³¹⁰ Hollywoodissa oli kuitenkin tuotettu joitain Suomessakin hyvän vastaanoton saaneita pastoraaleja kuin *Sukunsa sankari* (*Tol’able David*, 1921).

³¹¹ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 10.10.1928, 4.

³¹² Robin Wood 2006, 29.

merkiksi vaaraan liikennoruuhkan keskellä. Nyt porsaan karattua kaupungissa tarvitaan maalainen nappaamaan sen kiinni. Kun porsas on pyydystetty, maalaismiehestä ja hänen vaimostaan tulee illan sankareita, mitä orkesteri juhlistaa soittamalla kappaleen *Keskikesä (maalaistanssi)*. Heitä juhliitaan nimenomaisesti heidän maalaisuutensa tähden. Musiikin tahtiin tanssiva aviopari on kaupunkilaisista eksoottinen ja kiehtova, aivan kuten maaseudulla lomaileva kaupunkilaisnainen, jonka seksuaalisuus saattoi avioparin vaikeuksiin, oli miehestä eksoottinen ja kiehtova. Wood on oikeassa esittäessään, että juopunut tarjoilija ja naisen putoava olkain ovat hatarasti motivoituja elementtejä, mutta karkaava porsas ei ole.

Koska *Iltalehden* elokuva-arvostelija mainitsee kritisoimansa amerikkalaisuuden yhteydessä huvittelupaikan, jonka yhteyteen nämä koomiset yksityiskohdat on sijoitettu, on luultavaa, että hänkin mieltää hetket teoksen heikkouksiksi. Arvostelija ei kuitenkaan näytä olevan sillä kannalla, että nimenomaisesti studio olisi halunnut yksityiskohdat *Auringonnousuun*, kuten Wood arvelee asian olevan. Ne voikin mieltää yhdysvaltalaisiksi myös toisella tavalla. Moneen yhdysvaltalaiseen suurkaupunkielokuvaan on nimittäin sijoitettu kohtaus, jossa päähenkilöt ilottelevat huvipuistossa.³¹³ Toisekseen elokuvan komiikka on varsin fyysistä, mikä saattoi tuoda arvostelijan mieleen yhdysvaltalaiset slapstick-komediat. Kaupunkijaksossa nähtävät elementit ovat siis tavanomaisempaa Hollywood-elokuvaa kuin teoksen maaseutujaksot. Vaikkei *Iltalehden* nimettömänä esiintyvä elokuva-arvostelija tuo asiaa eksplisiittisesti esille, hän näyttää mieltävän maaseudulle sijoittuvat jaksot enemmän eurooppalaisiksi kuin amerikkalaisiksi. Hänestä osiot ovat teoksen parasta antia:

Siten ovat ensimmäisen ja kolmannen jakson muutamat kuvaukset epäilemättä parasta, mitä ohjaustaide on tähän saakka kyennyt aikaansaamaan, liioitellun sadunomainen aihe on saatu niin todellisuustuntuiseksi, tunnelmat niin väkeviksi, että katselija pakosta eläytyy mukaan.³¹⁴

Luonnehdinta ensimmäisen jakson ”liioittelusta kauhutunnelmasta” ei siis tarkoita amerikkalaista liioittelua, koska arvostelijasta parasta teoksessa on se mikä ei ole amerikkalaista, ja amerikkalaiseksi hän esittää kaupunkiosion. Itse asiassa ensimmäinen jako on monella tapaa saksalainen. Kyseisessä jaksossa Murnau nimittäin käyttää ekspressionistista valaistusta, jossa varjot ovat merkittävämmässä asemassa kuin valot, minkä lisäksi näyttelemisen on ekspressionististen elokuvien tapaan tyyliteltyä: O’Brienin saappaisiin on esimerkiksi sijoitettu painot, jotta näyttelijän raskaat askeleet kuvastaisivat mahdollisimman hyvin vaimonmurhaa hautovan miehen mielentilaa. Liioiteltu näyttämöllepano kuvastaa henkilöhahmojen tunnemaailmaa ja ajatuksia. Tällaisin ekspressionistisin keinoin ohjaaja oli saanut sadunomaisesta aiheesta koskettavan ja todentuntuisen. Selvää on, Suomessa Hollywood-elokuva assosioitiin juuri kaupunkimiljöihin ja eurooppalainen elokuva sekä maaseutuun että harvaan asuttuihin alueisiin.

*Svenska Pressen*iin kirjoittanut ”Petronella” on sillä kannalla, että *Auringonnousun* tarina on epäuskottava. Tämä ei kuitenkaan haittaa häntä, eikä kyseessä ole hänestä elokuvan heikkous, koska Murnaun erinomaisen

³¹³ Tällainen kohtaus on teoksista *”Jokin” (It, 1927)* ja *Kansan Mies (The Crowd, 1928)*.

³¹⁴ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 10.10.1928, 4.

ohjaustyön ansiosta mahdolltomalta tuntuvasta kertomuksesta on tullut hienovarainen ja koskettava. ”Petronella” kirjoittaa näin:

Att den samvetslösa förförerskan skulle föreslå mannen ett hustrumord, att mannen verkligen skulle gå in på förslaget och att man och hustru någon timme efter den hemska scenen ute på sjön skulle fira en ny smekmånad, det är så otroligt så det kan man inte gå in på. Man vägrar att tro att något sådant vore möjligt. Men det oaktat har Murnau lyckats förläna handlingen ett drag av sannolikhet. Han är en häxmästare, som trollar fram underbara stämningar, suggestiva, fascinerande. Och hur förmår han inte kasta om stämningen från ödesdigra, dystra mollackord till ljusaste dur.³¹⁵

Selvästi kirjoittaja arvostaa *Auringonnousussa* ennen kaikkea tyyliä, jolla tarina on kerrottu. Ehkä hän tunnisti teoksen yhdysvaltalaisista pastoraaleista ja suurkaupunkielokuvista ammentavat piirteet, Hollywood-elokuvia kun oli usein syytetty epäuskottavuudesta. Hänen kirjoituksensa ohjaa joka tapauksessa ajattelemaan, että hyvä eurooppalainen ohjaaja kykenee tekemään banaalistikin tarinasta taidetta. Jos *Auringonnousun* kertomus olikin pohjimmiltaan epäuskottava, ei tämä tarkoittanut huonoa. Tällä kannalla on myös *Iltalehden* nimettä esiintyvä arvostelija, joka painottaa, että elokuvalla ”on voimakas opettava tendenssi”.³¹⁶ Ehkä hän ajattelee, että *Auringonnousu* opettaa kunnioittamaan avioliiton pyhyttä ja valaa ihmisiin uskoa, että myös vaikeiden aikojen ylitse kannattaa elää sortumatta epätoivoisiin ratkaisuihin, kuten elokuvan mies on tehdä. Kirjailija Henry Parland oli kuitenkin sillä kannalla, että yhdysvaltalainen elokuva oli sävyltään yksinkertaistavaa ja moralisoivaa, mistä johtuen hän ei vakuuttunut teosten opettavaisuudesta.³¹⁷ *Auringonnousun* kasvattavasta vaikutuksesta saatiin kuitenkin eräänlainen todiste. *Elokuvas*sa nimittäin kerrotaan, että Murnau sai eräänä päivänä unkarinkielisen kirjeen, jonka mukana tuli viisi patruunaa. Kirje käännettiin lehden lukijoille:

Teatterissa eikä kirkossa on sieluni pelastunut. Panokset, jotka Teille täten lähetän, pyydän Teitä ottamaan vastaan ikuisen kiitolisuuden osoitukseksi. Olen naimisissa, mutta rakastin salaa toista naista, ja aikomukseni oli näillä panoksilla murhata vaimoni. Kerran istuin elokuvateatterissa rakastamani naisen kanssa ja katselin ohjaamanne elokuvaa ”Auringonnousu”. Valkokankaalla näin oman elämäni. Elokuvan vaimo muistutti omaa vaimoani, samoin elokuvan pieni lapsi omaa lastani. Silmieni edessä näin miehen valmistautuvan tekoon, jota itsekin suunnittelin, ja hänen kanssaan kärsin kaikki omantunnuntuskat. Näytännön päätyttyä en voinut virkkaa sanaakaan. Saatoin seurassani olleen naisen kotiinsa ja sanoin hänelle jäähyväisiksi, että olen ampuva hänet jos hän koskaan enää yrittää kietoa minua pauloihinsa. Sitten menin suoraan vaimoni luo ja tunnustin kaiken. Hän antoi minulle anteeksi. Lastemme huoneen seinään on hän nyt ripustanut kuvanne, jonka hän kerran oli löytänyt lehdestä. Pistoolin heitin järveen ja panok-

³¹⁵ ”Petronella”, ”Veckans filmer”, *Svenska Pressen* 9.10.1928, 4.

³¹⁶ ”Elokuvat”, *Iltalehti* 10.10.1928, 4.

³¹⁷ Henry Parland 1995b, 67.

set lähetän nyt Teille jotta ymmärtäisitte, minkä siunauksen eloku-
vanne on minulle tuonut.³¹⁸

Siihen, oliko kirje tekaistu vai ei, ei otettu kantaa. Kirjeen perusteella unkari-
lainen mies tunnisti yhdysvaltalaisesta kolmiodraamasta oman elämänsä,
mikä sai hänet muuttamaan elämänsä suuntaa. Tämä tarkoitti, että suoma-
laisetkin voivat tehdä samoin. Vaikka *Auringonnousu* on hyvin erilainen elo-
kuva kuin *Kuningasten kuningas* ja *Setä Tuomon tupa*, yhdisti opettavaisuus
näitä kaikkia.

Filmiaitassa Robin Hoodin kerrotaan olevan sitä mieltä, että *Aurin-
gonnousu* "ansaitsee kaikki kiitossanat, jotka arvostelu on sille antanut ja
ehkä vielä enemmänkin".³¹⁹ Suomessa elokuva-arvostelijat kehuivat *Aurin-
gonnousua*, toisin kuin heidän monet kollegansa Yhdysvalloissa, joista teos
oli outo ja ristiriitainen. Suomessa teos sai muutenkin osakseen näyttävää
julkisuutta. Capitoliin, Helsingin suurimpaan elokuvateatteriin, näet hankit-
tiin uusi esirippu elokuvan ensi-illan kunniaksi. *Filmiaitassa* kerrotaan, että
ne, "jotka ovat nähneet 'Auringonnousun' Capitolissa, ovat myöskin nähneet
Capitolin uuden esiripun. Sen tilasi Capitolin johto erikoisesti juuri 'Aurin-
gonnousun' esityksiä varten. Esirippu kuvaa nousevaa aurinkoa ja siitä eri
suunnille haarautuvia valonsäteitä."³²⁰ Tällaista huomiota ei ollut moni teos
saanut osakseen. On vaikea arvioida, oliko kyse yksinomaan mainoskampan-
jasta, jossa esirippua käytettiin sen aikaa kun elokuvaa Capitolissa esitettiin,
vai oliko kyse pysyvästä hankinnasta. Varmaa kuitenkin on, että uusi esirippu
oli omiaan korostamaan *Auringonnousun* poikkeuksellisuutta. Katsojatkkin
innostuivat elokuvasta. *Suomen Sosiaalidemokraatin* arvostelija toteaa heti
ensi-illan jälkeen laatimassaan kritiikissä, että *Auringonnousu* "tulee nähtä-
västi saamaan osakseen suurta suosiota."³²¹ Hän oli oikeassa, sillä viikon ku-
luttua ensi-illasta hän saattoi kirjoittaa: "Capitol esittää vielä suuren suosion
saavuttaneen elokuvan 'Auringonnousu'."³²² Teosta esitettiin kahden viikon
ajan maan suurimmassa elokuvateatterissa ja kolmannen esitysviikon alkaes-
sa se siirrettiin vaatimattomampaan Astoria-teatteriin.³²³ *Auringonnousu* oli
Suomessa menestys, siitä kirjoitettiin ylistävästi ja se veti suurissa määrin
katsojia.

Murnaun kaltaisten ohjaajien merkitys ei ollut yksinomaan siinä, että
he ohjasivat Hollywoodissa elokuvia, joita suomalaiset arvostivat, vaan siinä,
että heidän elokuvaestetiikkansa koettiin vaikuttavan koko Hollywoodiin.
Auringonnousu oli yhdysvaltalainen eurooppalainen elokuva. Jos Murnau
olikin amerikkalaistunut, oli myös yhdysvaltalainen elokuva eurooppalaistu-
nut. Kyse oli kahdensuuntaisesta vaihdosta. Vuonna 1928 *Filmiaitassa* jul-
kaistiin kirjoitus, jossa todetaan, että "pian on se päivä käsillä jolloin amerik-
kalainen ohjaajataito on paljon kehittyneempi kuin eurooppalainen – ame-
rikkalaisilla on enemmän luovaa mielikuvitusta. Heidän täytyi vain saada
sysäys – ja sen ovat eurooppalaiset antaneet".³²⁴ Tämä käsitys osoittautui

³¹⁸ "Miten elokuva saattaa vaikuttaa katsojien elämään", *Elokuva* 8 (1929), 3.

³¹⁹ "Robin Hood", "Elokuva-arvosteluja", *Filmiaitta* 7 (1928), 6.

³²⁰ "Capitolin uusi esirippu", *Filmiaitta* 18 (1928), 23.

³²¹ "Elokuvat", *Suomen Sosialidemokraatti* 10.10.1928, 4.

³²² *Ibid.*, 6.

³²³ *Ibid.*

³²⁴ "Eurooppalaisen elokuvan hyökkäys", *Filmiaitta* 18 (1927), 285.

pitkäikäiseksi. Vuonna 1936 ilmestyneessä teoksessaan Roland af Hällström muistelee tällä tavalla:

1920-luvulla oli amerikkalainen elokuva näiden [eurooppalaisten] ja monien muiden ohjaajien ja näyttelijäin luomana jo saavuttanut myöskin taiteellisen pätevyyden, joka yhdistyneenä amerikkalaisten jo aikaisemmin osoittamaan suureen teknilliseen taituruuteen ja heidän kykynsä saada filmikertomuksensa luistamaan sujuvasti teki Hollywoodin parhaimmista filmeistä todella varteenotettavia ja nautittavia teoksia.³²⁵

TÄHTIKULTTUURIN UUDET PIIRTEET

Kaksikymmentäluvun loppupuolella tähteyden merkitys suomalaisessa elokuvakulttuurissa vahvistui entisestään. Ilmiöstä myös kehittyi aiempaa monisyisempi. Merkittävä syy tälle oli Hollywood-elokuvien isojen maahantuontimäärien ohella *Filmiaitan* uusi elokuvapoliittinen suuntaus, jossa korostui viihteellisyys, mikä tarkoitti ennen kaikkea tähtielokuvien ja tähtien edesottamusten käsittelyä. Hyvä esimerkki tästä on lehdessä julkaistu lehtijuttu elokuvien käsikirjoittamisesta, jossa hyviksi käsikirjoittajiksi aikovia kehoitetaan tutkimaan tähtien rooleja. Jutun laatineen Henry Kingin mukaan käsikirjoitus tulee laatia sellaiseksi, että se sopii jollekulle tietylle tähdelle niin, että hän hallitsee jokaista näytöstä.³²⁶ Enää tähdistä ei keskusteltu arvokkaiden aiheiden epätydyttävänä korvikkeina.

Enin osa *Filmiaitassa* vuosikymmenen lopulla julkaistusta aineistosta käsitteli Hollywood-tähtiä sekä heihin liittyviä ilmiöitä aina muotivaatteista elokuviin. Elokuvat myytiin katsojille ensisijaisesti tähdillä ja kun aikalaiset keskustelivat elokuvista, he keskustelivat ennen kaikkea niissä esiintyvistä tähdistä. Elokuvalehdet ryhtyivät korostamaan aikaisempaa voimakkaammin tähteyden ja kuluttamisen välistä kytköstä. Varakkaat Hollywood-tähdet olivat vapaita ilmaisemaan itseään kuluttamalla miten tahtoivat, mistä johtuen heistä tuli maailmalla kulutusidoleja.³²⁷ Tähdet esiteltiin monille suomalaislekin esimerkillisinä kuluttajina. ”Vaateilla on valkokankaalla suuri merkitys [...] Ja erikoisesti amerikkalainen elokuva loistaa puvullaan, sen tähdet ovat tulleet, voimme sanoa, muodin määrääjiksi. – Ennen Pariisi, nyt Hollywood”, *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä kirjoittaja kiteyttää.³²⁸ Vielä muutama vuosi aikaisemmin Gloria Swanson sai osakseen kovaa kritiikkiä, häntä kun pidettiin näyttävien pukujensa tähden mannekiinina, mutta nyt asenteet olivat kääntyneet liki pääläelleen. Hollywood oli muodin Mekka.

Kaksikymmentäluvun lopun Suomessa Hollywood-tähdistä tuli aiempaa eksplisiittisemmin muodin, tyylin ja kauneuden ikoneja. Suomessa tiedettiin hyvin, että elokuvat lisäsivät kulutusta, sillä esimerkiksi *Elokuvasa* anonyymi toimittaja toteaa, että ”[a]merikkalainen automobiili saa suureksi osaksi kiittää elokuvia laajasta levikistään”.³²⁹ *Filmiaitasta* saa taas lukea, että

³²⁵ Roland af Hällström 1936, 125.

³²⁶ Henry King, ”Filmikirjailija: Mitä häneltä vaaditaan?”, *Filmiaitta* 13–14 (1927), 229.

³²⁷ Richard deCordova 2001, 109.

³²⁸ ”Naisten elokuvamuodit”, *Filmiaitta* 18 (1927), 282.

³²⁹ ”Filmin maailmanvalta”, *Elokuva* 19 (1928), 14.

”[n]ykyaikainen elokuva on mitä parhain muotilehti”.³³⁰ Koska tähdet rohkaisivat kuluttamaan, heihin samastuminen liittyi kuluttamiseen ja ylellisyyden kaipuuseen.³³¹ *Filmiaitassa* julkaistiin suuri määrä kuvia tähdistä näytävissä vaatteissa: ”Norma Shaerer beige-värisessä kävelypuvussa. Kaulus on erikoinen. Käsilaukku on käämeennahkaa”; ”Mary Astor raakasillkkisessä kevätkapassa. Hihansuut ovat koristetut kristallipaloilla ja kapassa on kristallinapit. Viimeisin Hollywoodilaismuoti.”³³² Lehden toisessa numerossa nimettömänä pitäytyvä toimittaja esittää, että elokuvatähdet ”koettavat ylittää toinen toisensa hienoudessa ja upeudessa”, sillä heidän on ”pakko, jos [...] tahtoo kantaa hyvinpuetun mainetta, luoda muotia”.³³³ Kuten Anu Koivunen huomioi, kaksikymmentäluvulla elokuvat ja vaateiden massatuotanto toivat muodin yhä useampien suomalaisten saataville ainakin unelmina.³³⁴ Monilla aikalaisilla ei ollut varaa kalliisiin vaatteisiin, mutta elokuvat ja elokuvalehdet tarjosivat mahdollisuuden haaveiluun ja mielikuvilla leikkittelyyn.

Filmiaitassa julkaistiin myös kirjoituksia tyylikkäästä käyttäytymisestä, jopa suoranaisestä poseeraamisesta. Lehti esimerkiksi esittelee kuvia naisistä, jotka katsovat oman olkapäänsä ylitse. ”Nainen, joka katsoo olkansa yli, on hänen majesteettinsa nainen ihanassa oikullisuudessaan ja tutkimattomuudessaan”,³³⁵ kuvia käsittelevä anonymi toimittaja ilmoittaa. Vastavasti lehdessä pohdittiin, ”[s]opiiko naisen kaunistaa itseään julkisilla paikoilla”.³³⁶ Tähdet opastivat, että puuteroida saa, mutta se pitää tehdä taidolla ja hyvää makua noudattaen. Meikkaaminen oli tähdille tärkeää. *Filmiaitassa* nimimerkittä esiintyvä toimittaja näet kirjoittaa, ettei Vilma Banky saa ohjaajansa päätöksestä käyttää kosmetiikkaa: ”Voiko ajatella traagillisempaa kohotaloa.”³³⁷ Muotia ja tyylikkyyttä käsitteleviä kirjoituksia julkaistiin niin paljon, että elokuvatähtien voi olettaa vaikuttaneet vahvasti aikaisten käsityksiin siitä, mikä oli muodikasta ja mikä tyylikästä. ”Toiseksi vaadin tummaa, nuoltua Valentino-tukkaa”,³³⁸ fiktiivinen nykyajan tyttö erittelee ihannemiehensä piirteitä Tyyne Jensenin novellissa *Nykyajan tyttö*, jonka voi tulkita kertovan niiden nuorten naisten käsityksistä, joille Jensen tarinansa kirjoitti. Vaikka Hollywood-tähtien ihailua oli aikaisemmin paheksuttu, olivat käsitykset selvästi muuttuneet, minkä puolesta todistaa myös Roland af Hällströmin toteamus vuodelta 1936: ”ne lukemattomat nuoret, jotka silmittömässä ihailussaan tietten tai tietämättään jäljittelivät Marya tai Dougia tai Normaa, olisivat voineet valita huonompiakin esikuvia.”³³⁹

Muodin ja tyylikkyyden ohella *Filmiaitan* toimittajat ryhtyivät käsittelemään tähtien vartalonkauneutta julkaisemalla aiheesta sekä kirjoituksia että kuvia. Kaksikymmentäluvun lopun *Filmiaitat* ovat täynnä kauniita vartaloita esittelevää kuvastoa, johon lukijoita kehoitettiin vertaamaan itseään. Niin sanottu ruumiinkulttuuri ja alastonkauneuden ihailu olivat eittämättä nykyaikaa. *Tulenkantajissa* esimerkiksi julkaistiin lukijoiden omia alaston-

³³⁰ ”Uudenaikaiset yöpuvut”, *Filmiaitta* 13–14 (1929), 8.

³³¹ Katso Olavi Paavolainen 1990, 422.

³³² ”Muotisivu”, *Filmiaitta* 4 (1928), 7.

³³³ ”Filmin hyvin puettut naiset”, *Filmiaitta* 13–14 (1927), 226.

³³⁴ Anu Koivunen 1995, 207.

³³⁵ ”Naisen olkapää”, *Filmiaitta* 5 (1928), 10–11.

³³⁶ ”Sopiiko naisen kaunistaa itseään julkisilla paikoilla”, *Filmiaitta* 16–17 (1927), 263.

³³⁷ ”Kuulumisia”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 22.

³³⁸ Tyyne Jensen, ”Nykyajan tyttö”, *Aitta* helmikuu (1927), 65.

³³⁹ Roland af Hällström 1936, 113.

kuvia, jotka lehden toimittajista ”osoittavat, että nykyaikainen ruumiinkulttuuriliike on tavattoman paljon karistanut pois vanhoja ’tätimäisiä’ käsityksiä ja luonnollinen ja terve ajattelutapa voittanut alaa”.³⁴⁰ Anu Koivusen mukaan alastomuusliikkeessä oli kyse siitä, että seksuaalisuus pyrittiin erottamaan alastomuudesta, jotta silmä voisi iloita paljaan ihmisruumiin kauneudesta.³⁴¹ Mika Waltari kiteyttää, että kyseessä on ”vapautuminen pari vuosituhatta kestäneestä sairaalloisesta itsensä häpeämisestä. Alastomuus merkitsee puhautta”.³⁴² Suomessa alastomuuskulttuuri oli kuitenkin arasteltu aihe. Olavi Paavolaisen kertoo siitä tällä tavalla:

Kuvalehdistämme ja magasiineistämme ja jopa urheilulehdistämekään ei ”Filmiaitan” yrityksiä lukuun ottamatta mikään ole uskaltanut ruveta julkaisemaan vain puhtaan kauneusarvonsa perusteella olemassaolon oikeutta vaativia alastomuuskuvia; halua ei niiltä silti puuttune, vain rohkeutta ja aloitekykyä. Julkiset kauneuskilpailumme ovat toistaiseksi kohdistuneet vain kasvoihin ja –eräissä naamiaisissa – sääriin.³⁴³

Filmiaitta tosiaan julkaisi alastonkuvia, jopa lehden kansikuvina. Josephine Baker³⁴⁴ poseeraa kansikuvatyttönä vailla rihman kiertämää, Joan Crawford³⁴⁵ ja Clara Bow³⁴⁶ sen sijaan esittelevät sääriään ja vartaloidensa kurveja uimapukuihin pukeutuneina. Tähteys yhdistyi nyt enemmän kuin koskaan aikaisemmin kauniiseen vartaloon. Esimerkiksi Crawfordista kerrotaan, että ”[h]änen erikoinen kauneutensa kiinnitti alusta alkaen ohjaajien huomiota ja hän sai hyviä osia näyteltäväkseen”.³⁴⁷ Tätä kauneutta saivat myös lukijat ihastella, sillä tekstin ohessa on suuri kuva Crawfordista ylävartalo ja toinen sääri paljaana. Elokuvasa *Kädetön Alfonso* (*The Unknown*, 1927) ”[h]änen erinomaisen kaunis vartalonsa pääsee erinomaisesti oikeuksiin”, lukijoille luvataan.³⁴⁸

Suomessa esitetyissä elokuvissa paljasta pintaa nähtiin verrattain vähän, sillä Valtion filmitarkastamo suhtautui alastomuuteen jyrkän kielteisesti. Positiivista suhtautumista alastomuuteen levitettiin ennen kaikkea *Filmiaitassa*. Nimettömänä esiintyvä toimittaja esimerkiksi vakuuttaa, että uudessa elokuvassaan Maria Corda esiintyy sangen vähissä pukimissa, vaikka ”kaunisvartaloineen Maria haluaisi mieluiten esiintyä aivan alasti, niin on hän itse sanonut”.³⁴⁹ Vaikka *Filmiaitassa* käsiteltiin paljon naistähtiä ja heidän kauneuttaan, alastomuusliike ei rajautunut yksinomaan naisvartaloiden ihailuun, vaan lehdessä julkaistiin myös vähäpukeisten miesten kuvia.³⁵⁰ Vartalokauneus liitettiin terveyteen, mutta ilmiöllä oli myös varjopuolensa. Joidenkin makeisista pitävien Hollywood-tähtien täytyi turvautua kirurgisiin operaatioihin, jotta heistä voitiin ”poistaa turmiollinen lihavuus”, nimettö-

³⁴⁰ ”Suomalaisista alastomuutta”, *Tulenkantajat* 16 (1929), 264.

³⁴¹ Anu Koivunen 1992, 172–173.

³⁴² Mika Waltari 2008, 73.

³⁴³ Olavi Paavolainen 1990, 444.

³⁴⁴ *Filmiaitta* 3 (1928), kansi.

³⁴⁵ *Filmiaitta* 4 (1928), kansi.

³⁴⁶ *Filmiaitta* 12 (1928), kansi.

³⁴⁷ ”Kauneuden ylistys”, *Filmiaitta* 2 (1928), 11.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ ”Kauneuden ylistys”, *Filmiaitta* 6 (1928), 9.

³⁵⁰ Katso ”Richard Barthelmess”, *Filmiaitta* 6 (1928), 7.

mänä kirjoittava toimittaja mainitsee *Filmiaitassa*.³⁵¹ Vartalonkauneuden tavoittelu saattoi olla suorastaan vaarallista, sillä Barbara La Marr, ”kaunein amerikkalaisista vampyyreistä laihdutti itsensä kuoliaaksi saavuttaakseen sen solakkuuden, mitä hänen välikirjassaan vaadittiin”, nimimerkittä kirjoittava *Elokuvan* toimittaja uutisoi.³⁵² *Filmiaitassa* anonyymi toimittaja taas kertoo, että Molly O’Day puolestaan ”on laihduttanut itseään liikaa” ja ”kuuluu olevan vakavasti sairaana”.³⁵³ Ylevistä päämääristä huolimatta vartalonkauneuden ihailu oli omiaan lisäämään tähtien – ja oletettavasti myös heidän ihailijoidensa – tyytymättömyyttä omiin vartaloihinsa.

Irma on nuori kaunisvartaloinen nainen Jussi Roudan romaanissa *Filmikesän seikkailut*. Eräänä päivänä Irman matkustaessa raitiovaunussa, hänen toisen polven varaan heitetty jalka tekee ilmassa viljejä kaarteita vaunun heilumisen tahtiin. Silkkisukkaan verhotun jalan liike kiinnittää kahden nuorukaisen huomion, jotka etsivät naispääosan esittäjää suunnitteilla olevaan elokuvaan.³⁵⁴ Myöhemmin nuorukaiset kertovat Irmasta tuotantoyhtiönsä johtajalle: ”olemme löytäneet oikein hienon primadonnan, ihan valmiin ’tähten’. Varjelkoon, mikä temperamentti ja silmät! Syvät kuin metsälähde, johon puut kuvastuvat. Entä hänen käyntinsä! Jalosukuinen andalusialainen ratsu saisi kouristuksen kateudesta sitä katsellessaan.”³⁵⁵ Irman näyttelijäntaidoilla ei näytä olevan mitään merkitystä kun häntä pestataan tähdeksi. ”Hänellä on filmikasvot, joiden pitäisi tulla edullisesti esiin valokuvassa, hyvä vartalo ja sirot jalat”, toinen nuorukaisista hehkuttaa Irman tähtiominaisuuksia.³⁵⁶ Romaanissa nuoruus, kaunis vartalo ja tyylikäs olemus ovat tähden tärkeimpiä ominaisuuksia, aivan kuten monissa Hollywood-tähtiä käsittelevässä lehtijutussa, joita *Filmiaitta* julkaisi.

Vuosikymmenen lopulla Hollywood-tähtien avulla myytiin kasvavissa määrin kulutustuotteita. *Filmiaitassa* esimerkiksi mainostettiin Jackie Coogan -täytekynää, joka sopii ”niinhyvin isännälle, rouvalle kuin myös koululaisille”.³⁵⁷ ”Tämä hauska rasia sisältää Mandariini karamelleja”,³⁵⁸ makeistehdas Hellas Oy mainostaa. Hauskaa mainoksessa nähtävässä rasiassa on se, että purkin kylkeen painetut kasvot muistuttavat sarvisankaisine silmälaseineen Harold Lloydia. Lisäksi hahmolla on päässään vastaava lättänä olkihatuttu kuin Lloydilla elokuvassa *Turvallisuus viimeiseksi* (*Safety Last*, 1923), jota Suomessa oli esitetty suurella menestyksellä. Makeispurkki eroaa Coogan-kynästä siinä, että jälkimmäinen on selvä oheistuote kun taas makeisia markkinoidaan assosioimalla ne epäsuoremmiin pidettyyn elokuvakoomikkoon. Vastaavia mainoksia oli toki julkaistu jossain määrin aiemminkin, esimerkiksi Charles Chaplin kulkurihahmolla myytiin kenkälankkia.³⁵⁹ Nämä ja monet muut mainokset osoittavat, että Hollywood-tähdillä oli ryhdytty myymään monenlaista tavaraa. Tämä tarkoittaa, että yhdysvaltalainen elokuva oli kytkeytymässä yhä tärkeämmäksi osaksi suomalaisten jokapäiväistä elämää.

³⁵¹ Leonard Clairmont, ”Nähty ja kuultua Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 24 (1928), 6.

³⁵² ”Kummitustaloja filmin pääkaupungissa”, *Elokuva* 16 (1929), 12.

³⁵³ ”Elokuvamaailmasta”, *Filmiaitta* 3 (1929), 23.

³⁵⁴ Jussi Routa, *Filmikesän seikkailut* (Jyväskylä: K. J. Gummerus osakeyhtiön kirjapaino, 1931), 5.

³⁵⁵ Ibid., 15.

³⁵⁶ Ibid., 17.

³⁵⁷ Katso Jackie Coogan -täytekynän mainos, *Filmiaitta* 21–22 (1927), 23.

³⁵⁸ Katso Oy Hellaksen mainos, *Suomen Kuvalehti* 18 (1927), 645.

³⁵⁹ ”Star-kenkäkiillokkeen mainos”, *Suomen Sosialidemokraatti* 8.9.1923, 4. Mainoksen idea oli ilmeisesti siinä, että Chaplin muka varjeli tarkoin vanhoja kenkiään, jotka olivat hänelle elokuvatyössä tärkeät.

Kaksikymmentäluvun lopulla tähteyttä, tähtielokuvia ja tähtiä koskevia kirjoituksia siis kulutettiin hanakammin kuin koskaan aikaisemmin. Aikalaiset tiesivät, että monet jutut tähdistä olivat pelkkää valhetta: ”Tähdiltä ryöstetään jalokiviä, heidän autonsa pysäytetään j.n.e. Kaikki tällaiset huhut ovat tyhjästä tehtyjä. Suurilla tähdillä on omat reklaamitoimistonsa, reklaamipäällikköineen ja henkilökuntineen.”³⁶⁰ Markus Raution novellissa *Nancy* on kohtaus, jossa tähdeksi tahtova yhdysvaltalainen tanssijatar sanoo miten asiat ovat: ”Reklaami, näetkös, se on ainoa keino, jolla tässä maassa pääsee eteenpäin. Ja mitä räikeämmin sitä osaa hyväksensä käyttää, sitä parempi.”³⁶¹ Monilla Suomessa julkaistuilla tähtiä koskevilla tiedoilla ei ole paljon mitään tekemistä elokuvien kanssa, kuten maininnoilla tähtien lemmikkieläimistä: yhdellä on apina, toisella papukaija, jollakulla hevonen, seuraavalla koira ja eräällä peräti saksanhirvi.³⁶² Vastaavasti saatettiin uutisoida, että joukko tunnettuja tähtiä oli ollut ravintolassa, jossa syttyi uhkaava tulipalo, mutta kenellekään ei käynyt kuinkaan.³⁶³ Tähtien yksityiselämästä oli keskusteltu jo pitkään, mutta nyt elokuvalehdissä, erityisesti *Filmiaitassa*, julkaistiin aiempaa useammin erilaisia arvailuja ja huhuja, joiden todenperäisyydestä ei ollut takeita. Tällaista uutisointia pidettiin yhdysvaltalaisille lehdille ominaisena.³⁶⁴ ”Tuoreimmat ja epätodenmukaisimmat uutiset Hollywoodista”,³⁶⁵ kuuluu yhdenkin *Filmiaitassa* julkaistun lehtijutun ironinen otsikko. Totuudellisuus oli nyt toisarvoista viihdyttävyyden rinnalla. Elokuvatähdistä levitetty informaatio – faktat ja valheet – yhdistivät ihmisiä jopa yli kansallisvaltioiden rajojen. *Yksinäisen miehen junassa* Waltari näet keskustelee ranskalaisen neidon kanssa ”vakavasti ja asiantuntemuksella Rudolph Valentinin rakkauselämästä”.³⁶⁶

Tieto, joka oli sinällään triviaalia, saattoi merkitä ihailijoille paljon. Tästä on hyvä esimerkki Waltarin vuonna 1928 julkaistussa esikoisromaanissa *Suuri Illusio*, jossa nuori nainen kertoo päähenkilölle Colleen Mooresta: ”Tiedättekö, että hänen toinen silmänsä on ruskea ja toinen harmaa. Tai ainakin ne ovat eri värisiä. Se on ihan totta.”³⁶⁷ Tieto on sikäli merkityksetön, että Mooren silmien väri ei vaikuttanut millään tavalla hänen rooleihinsa, elokuvat kun kuvattiin mustavalkofilmille. Tieto on nuorelle naiselle kuitenkin mieleen, hänhän kertoo sen ylpeänä henkilölle, jonka ei usko olevan asiasta tietoinen. Koska romaani sijoittuu kaksikymmentäluvun lopun Suomeen, on helppo päätellä, että nuori nainen, aivan kuten romaanin kirjoittajakin, on saanut tietää Mooren silmien väristä *Filmiaittaa* lukemalla. Tieto julkaistiinkin lehdessä varhain samana vuonna, jona *Suuri Illusio* ilmestyi: ”Colleen Mooren toinen silmä on vihreä, toinen harmaa ja se on totinen tosi.”³⁶⁸ Sinällään triviaalinen tieto oli ihailijoille tärkeätä, koska se mahdollisti syvän tähtisuhteen. Ihailijat pääsivät ikään kuin lähemmäs tähtiä, sillä he tiesivät heistä jotain salattua ja todempaa kuin mitä elokuvissa saattoi näh-

³⁶⁰ ”Hollywood, filmin pääkaupunki IV”, *Filmiaitta* 12 (1927), 196.

³⁶¹ Markus Rautio 1929, 65.

³⁶² Aleko Lilius, ”Tähtien parhaat ystävät”, *Filmiaitta* 18 (1928), 10.

³⁶³ ”Uutisia elokuvamaailmasta”, *Filmiaitta* 19–20 (1928), 26.

³⁶⁴ Markus Rautio 1929, 16.

³⁶⁵ ”Tuoreimmat ja epätodenmukaisimmat uutiset Hollywoodista”, *Filmiaitta* 9 (1929), 8.

³⁶⁶ Mika Waltari 2008, 201.

³⁶⁷ Mika Waltari 1995, 148.

³⁶⁸ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 2 (1928), 22.

dä.³⁶⁹ Waltarin romaanin elokuvaan hieman epäilevästi suhtautunut päähenkilö huomaa, että elokuvaa katsoessaan hänet valtaa sama kaipaus, joka poltti nuoren naisen ja kaikkien muidenkin elokuvakatsojien sydämiä: hän alkaa pohtia, josko Moorellakin on omat haaveensa ja murheensa.³⁷⁰ Henkilöhahmo siis tiedostaa, että elokuvan takana, kaukana Hollywoodissa, on todellisuus, josta elokuvissa näkee vain heijastuman. Merkittävää hänelle ja hänen kaltaisilleen oli, että Moore ei ollut vain näyttelemänsä fiktiivinen hahmo, vaan hän oli todella olemassa. Ajatus Hollywood-tähtien olemassa olosta valkokankaan ulkopuolella korostuu ajan muissakin fiktiivisissä teksteissä.³⁷¹

”Valentinoa ei varmastikaan tulla koskaan unohtamaan”

Kaksikymmentäluvun loppupuolella Suomessa havahduttiin siihen, etteivät isoimmatkaan tähdet ole kuolemattomia. ”Nykyhetken suurimmatkaan tähdet eivät saata loistaa ikuisesti. – Ennen pitkää tulevat ne sammumaan”,³⁷² nimettä esiintyvä *Filmiaitan* toimittaja kiteyttää. Aikalaisille tehtiin lukuisin esimerkein selväksi, että tähteys kestää rajatun ajan ja menestyskausi voi olla lyhyt kuin tähdenlento. *Filmiaitassa* esimerkiksi sanotaan, että Mae Murray aikoo vielä palata näyttelemään elokuvissa, mutta jutun anonyymi kirjoittaja esittää toiveen, ettei hän sitä tekisi: ”kamera on ankara, eikä Mae Murray ole enää nuori”.³⁷³ Tähteys yhdistettiin nuoruuteen ja vartalonkauneuteen, eikä kumpikaan saattanut kestää loputtomiin. *Filmiaitassa* oli jo aiemmin huomautettu, että ”[n]ainen, jonka ensimmäinen kukkeus on ohi, on tuomittu liian – vanhaksi”.³⁷⁴ Murray ei siis ollut poikkeustapaus, vaan yksi monista:

Hollywood on nyt hyljännyt lopullisesti Pola Negrin. Hän matkusti nimittäin hiljattain Eurooppaan lomalleen, mutta kaikki elokuvavaihtamiset tietävät, ettei hän koskaan palaa lomaltaan. Ja jos hän tuleekin ei hän tule filmitähtenä vaan turistina. Väitetään nimittäin, että sekä yleisö että elokuvaherrat ovat jo kyllästyneet häneen, vallankin kun ajan hammaskaan ei ole aivan jättänyt häntä rauhaan.³⁷⁵

Keskusteluissa tähteys ja nuoruus kytkettiin tiiviisti toisiinsa naistähtien kohdalla, mutta miestähtien vanhenemisesta ei suuremmin keskusteltu. Ikuisesti miehetkään eivät saattaneet olla tähtiä, vaan suosion ja glamourin hiiptomisen oli jokaisen tähden kohtalo. ”Tähden pisimmäksi elinajaksi saattaa ehkä parhaimmassa tapauksessa laskea kymmenen vuotta, mutta ei kuukautakaan yli”, *Filmiaitan* nimimerkittä kirjoittava toimittaja väittää.³⁷⁶ Näillä vuosilla hän tarkoittaa tietysti nuoruusvuosia. ”William S. Hart’ille hurrattiin eräässä ulkoilmajuhlissa kolmisen vuotta sitten kovemmin kuin Harold Lloydille ja Valentinolle”,³⁷⁷ anonyymi toimittaja muistelee. ”Se todistaa, että

³⁶⁹ Richard deCordova 2001, 98.

³⁷⁰ Mika Waltari 1995, 148.

³⁷¹ Katso Tyyne Jensen, ”Nykyajan tyttö”, *Aitta* helmikuu (1927), 65.

³⁷² ”Suuret tähdet ja heidän seuraajansa”, *Filmiaitta* 22–23 (1928), 15.

³⁷³ ”Uutisia elokuvamaailmasta”, *Filmiaitta* 19–20 (1928), 3.

³⁷⁴ ”Elokuvamaailman kuulumisia”, *Filmiaitta* 18 (1929), 22.

³⁷⁵ ”Kuulumisia elokuvamaailmasta”, *Filmiaitta* 21 (1928), 2.

³⁷⁶ ”Suuret tähdet ja heidän seuraajansa”, *Filmiaitta* 22–23 (1928), 15.

³⁷⁷ ”Uutisia elokuvamaailmasta”, *Filmiaitta* 19–20 (1928), 3.

hän on ollut hyvin suosittu aikoinaan. Mutta nyt on hänet sensijaan unohdettu aivan kokonaan, vaikka hän on vielä elossa”, toimittaja jatkaa. Hartin suosio jäi nuorempien lännensankareiden varjoon. ”Kun vanhat tähdet kaatuvat, tulee heidän tilalleen aina uusia, se on elämän kulku”,³⁷⁸ *Filmiaitan* anonyymi toimittaja esittelee Hollywoodin tähtikiertoa. Robin Hood taas mainitsee *Elokuvas*sa, että elokuvayhtiöt ovat työntäneet syrjään kalliita tähtiään. ”Parilla kolmella elokuvalla olivat yhtiöt lyöneet läpi uudet tulokkaat, ja nyt ei yleisöä enää kiinnosta vanha kaarti, vaan Janet Gaynor ja Dolores del Rio ja Clara Bow ja Charles Rogers ja koko rivi muita.”³⁷⁹ Hollywoodissa Negrin seuraajaksi tarjottiinkin venäläissyntyistä Olga Baclanovaa, mutta suomalaiskriitikon mielestä heikolla menestyksellä.³⁸⁰ Vähemmän suosittu tähdet olivat helpommin korvattavissa. ”Charles Puffy, joka on ottanut olkapäilleen Fattyn pudonneen viitan, omaa kyvyn saattaa yleisön naurulihakset mitä vilkkaimpaan toimintaan”,³⁸¹ elokuvan *Kireissä oloissa* (*All Bulled Up*, 1927) käsiohjelmassa luvataan.

Tähden yksityiselämä katosi elokuvaalehtien sivuilta samalla kun tähti katosi valkokankailta, mikäli katoamisen syy oli studion ja/tai katsojien kylästyminen. Kuten William S. Hartia koskeva esimerkki osoittaa, aikalaiset tiesivät, ettei tähden katoaminen valkokankailta merkinnyt sitä, että tämä olisi lähtenyt Hollywoodista. Hartin ja hänen kaltaistensa elämän tiedotettiin jatkuvan vielä tähteyden jälkeen, mutta vailla minkäänlaista glamouria. Sammuneita tähtiä alettiin kutsua ”kummituksiksi”, epäkuolleiksi elokuva-tähdiksi. Nimimerkittä kirjoittava toimittaja esittelee käsitteen *Filmiaitassa* näin:

Näyttelijät, jotka vielä äskettäin ovat olleet kuuluisia, korkeasti palkattuja, suosittuja, mutta sitten ovat jostain syystä pudonneet paikaltaan, jääneet ilman sopimusta ja niin tulee heistä ’kummituksia’, s.o. työttömiä tähtiä, jotka vain odottavat tilaisuutta saadaakseen edes pienen osan tai voidakseen mahdollisesti tehdä ’come-backin’, joka on hyvin harvinaista.³⁸²

Poikkeuksia kuitenkin oli, esimerkiksi Blanche Sweet, joka ”on jo ehtinyt elää kaksi aivan eri ’tähtikautta’”,³⁸³ Tähtien elämän oli useaan otteeseen kerrottu olevan täynnä loistoa ja rikkauksia, jotka tasapainottivat raskasta ja vaativaa elokuvatyötä, mutta nyt tehtiin selväksi, että glamourilla oli kääntöpuolensa. Kun tähti sammui, jäi jäljelle kummitus, jonka osana oli etsiä epätoivoisesti uusia elokuvarooleja. *Elokuvas*sakin kerrotaan, että Hollywoodissa on ”kummitustaloja [...]”, ”jotka ovat aikanaan kuuluneet tunnetuille, nyt jo kuolleille tahi ’pannaan julistetuille’ suuruuksille ja joissa nyt asuu ainoastaan salaperäisiä henkiolentoja, jotka urhoollisesti taistelevat pitääkseen omaisuu-

³⁷⁸ ”Suuret tähdet ja heidän seuraajansa”, *Filmiaitta* 22–23 (1928), 15.

³⁷⁹ ”Robin Hood”, ”Robin Hoodilla Ruotsin Biografbladetin elokuva-asiain erikoistuntijalla, tri B. Idestam-Almquistilla on sananvuoro”, *Elokuva* 4 (1929), 15.

³⁸⁰ ”Olga Baclanova”, *Elokuva* 5 (1929), 4.

³⁸¹ Päätösasiakirja 15590, 11.5.1929. Fc:34 Päätösasiakirjat 1928–1929. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvataarkastamon arkisto, KA.

³⁸² ”Kummituslegioona”, *Filmiaitta* 22–23 (1928), 8.

³⁸³ ”Don Ramidon”, ”Blance Sweet”, *Elokuva* 3 (1929), 4.

tensa”.³⁸⁴ Jokaisesta tähdestä oli tuleva kummitus, koska kukaan ei saattanut olla tähti ikuisesti: ”Hollywoodissa on laulu lyhyt.”³⁸⁵

Vuonna 1923 Olavi Paavolainen kirjoitti *Ylioppilaslehteen* jutun Rudolph Valentino -kuumeesta. ”Jokainen, joka on seurannut ulkomaiden sanoma- ja aikakauslehistöä, on pakostakin joutunut sen taikapiiriin”,³⁸⁶ Paavolainen esittää käsityksensä. Ulkomaisia sanoma- ja aikakauslehtiä seuranneiden suomalaisten joukko ei varmastikaan ollut suuri, mutta vuosikymmenen puolivälissä Valentinosta ryhdyttiin keskustelemaan hanakasti myös Suomessa, jopa siinä määrin, että maassa puhkesi suoranainen Valentino -buumi. Se veti mittakaavassaan vertoja Jackie Coogan -buumille. Valentino-elokuvista keskusteltiin intohimoisesti, hänen suosiollaan myytiin muotivaatteita ja häntä pidettiin suomalaisten eniten suosimana tähtenä.³⁸⁷ ”Yhdessä lyhyessä viikossa myytiin taannoin loppuun suurena painoksena E. M. Hullin aavikko-rakkausromaani ’Sheikki’”,³⁸⁸ Arvi A. Karisto Oy:n mainoksessa kerrotaan kirjasta, johon Valentinon tunnetuin elokuva *Sheikki* (*The Sheik*, 1921) perustuu.

Vuonna 1926 tapahtui jotain, mikä ravisutti suomalaista elokuvakulttuuria. ”Rudolph Valentino ei ole enää elävien joukossa”, *Filmiaitassa* uutisoidaan, ”[h]än kuoli umpisuolen tulehduksesta johtuneeseen vatsakalvon tulehdukseen”.³⁸⁹ Tähti kuoli 31-vuotiaana ollessaan suosionsa huipulla. Aikalaisten oli vaikea uskoa tapahtunutta todeksi. Eräällekin *Filmiaitan* lukijalle vakuutetaan, että ”[e]i se Valentinon kuolema mitään reklaamia ole, kyllä se on synkkä totuus”.³⁹⁰ Utinen oli niin synkkä, että moni toivoi hartaasti, että kyse olisi sittenkin pelkästä mainostempusta. Utinen oli kuitenkin totta, minkä todisti lyhyellä viiveellä maahantuotu uutiselokuva Valentinon hautaisista.³⁹¹ Tieto Valentinon kuolemasta kosketti tähden ihailijoita niin syvästi, että maailmalla tehtiin itsemurhia ja itsemurhayrityksiä.³⁹² Surullisista tapauksista kerrottiin suomalaisillekin. Tähten englantilainen ihailija, *Filmiaitan* nimettä esiintyvä toimittaja kertoo, ”otti myrkyä kuultuaan Valentinon kuolemasta ja tavattiin hengettömänä huoneestaan Lontoossa, ympärillään Valentinon kirjeitä ja valokuvia”.³⁹³ Myös moni suomalainen otti uutisen raskaasti, mistä kertoo *Filmiaitassa* julkaistu kirje, jonka laatijaksi mainitaan sairastuvuoteella makaava nainen:

Maailma on nyt synkkä ja pimeä. – Rudy on kuollut. Tuntuu niin tyhjältä. Olen itsekin juuri sairaana, vielä tänä aamuna sanoi sairaanhoitajatar minulle: ”Te olette niin terveen näköinen, pian voitte nousta vuoteesta.” Terve – minä, toivoisin kuolevani, sydämeni on murtunut. Miksi näin piti tapahtua! Rudy Rudy --- Mitä minä odottaisin elämältä, saan ikäni kaihot Rudyä – jospa kuolema tulisi ja vapauttaisi.

³⁸⁴ ”Kummitustaloja filmin pääkaupungissa”, *Elokuva* 16 (1929), 12.

³⁸⁵ ”Elokuvamaailman kuulumisia”, *Filmiaitta* 18 (1929), 22.

³⁸⁶ Olavi Paavolainen 1995, 35.

³⁸⁷ Katso Jaakko Seppälä 2007c, passim.

³⁸⁸ Arvi A. Karisto Oy:n mainos, *Maailma* 4 (1926), takakansi.

³⁸⁹ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 9 (1926), 149.

³⁹⁰ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 10 (1926), 168.

³⁹¹ Katso Päätösasiakirja 13845, 17.9.1926. Fc:30 Päätösasiakirjat 1926–1926. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

³⁹² Emily W. Leider 2003, 387.

³⁹³ ”Nainen, joka Valentinolla oli viimeksi mielessään”, *Filmiaitta* 4 (1927), 52.

Rudy on kuollut. Tuonen viikatemies niitti parhaan, tempaisi äkkiä kesken elämän työn – – En usko että koko suuressa maailmassa on ketään joka kaipaa Rudya niin suuressa määrässä kuin minä – ei hänen oma äitinsäkään.

Koko elämäni ajan on minua kannustanut toivo nähdä jumalainen Rudy ja kuolla. Nyt voin vain kuolla. Näen silmiäni edessä Rudyn, näen tummien silmien loistavan katseen, katseen joka on hurmannut miljoonat ihmiset ja saanut filmi-ihailijoiden sydämet kiivaasti sykkimään – näen tunneherkkien sierainten värähtelyn – näen koko Jumalaisen.

Nyt on monsieur Beaucaire saanut kuolettavan piston kohtalon säälimättömästä säilästä.³⁹⁴

Kun tähti eli enää elokuviissa, eikä Hollywoodissa tai muualla maan päällä enää ollut ihmistä roolien takana, ihailijoiden elämä järkkäyi. *Filmiaitassa* julkaistu kirje osoittaa, että Hollywood-tähdistä oli tullut merkittävämpi osa elokuvia katsovien suomalaisten elämää kuin kukaan oli osannut ennustaa. Yksi Valentinon ihailijoista oli Väinö Selki, joka kirjoitti suomalaisten suhteesta Valentinoon runon, joka julkaistiin *Filmiaitassa*. Selki kertoo tunteisiin vetoavasti Valentinon tekemästä vaikutuksesta ja vakuuttaa, etteivät suomalaiset unohda tähteä:

Maan kaipauksen kauneusvaltiaaksi
sait lahjakirjan taivaan Hymyilyltä.
Ei koskaan häivy kruunu nimes' yltä,
ei unhoon souda sua kuolon haaksi.

Toi mieltänyöhön valoviestin uuden
sun silmäis' syvä mystillinen syvyys.
Yl' ihmispäiden väikkyi otsas' pyhyys
kuin nuori tähti suuren ikuisuuden.

Et kuulu enää maahan masennuksen,
oot toisen piirin jumal'-kansalainen.
Mutt' palvoin muistaa kansa siunaavainen
sua armolasta suuren Sallimuksen.³⁹⁵

Kun ensin surutyö oli tehty, lehtien sivuille ilmestyi suuri määrä juoruja ja arvailuja, jotka koskivat Valentinon elämää. ”Hollywoodissa puhutaan vieläkin kaikesta, mitä Valentino oli sanonut tai tehnyt”,³⁹⁶ nimettä esiintynyt *Filmiaitan* toimittaja toteaa. Juorut ja arvailut, joita Suomessa ryhdyttiin julkaisemaan, olivat mitä todennäköisimmin peräisin yhdysvaltalaisista elokuvalehdistä. *Filmiaitan* nimettömänä pitäytyvä toimittaja esimerkiksi kertoo, ”[m]iten Natacha Rambova sai tietään Rudolph Valentinon kuolemasta”.³⁹⁷

³⁹⁴ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 11 (1926), 185.

³⁹⁵ Väinö Selki, ”Rudolph Valentinolle”, *Filmiaitta* 6 (1927), 110.

³⁹⁶ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 3 (1927), 45.

³⁹⁷ ”Miten Natacha Rambova sai tietää Rudolph Valentinon kuolemasta”, *Filmiaitta* 19–20 (1927), 8, 17.

Rambovan, toisen vaimonsa kanssa, Valentino harjoitti spiritualismia.³⁹⁸ Nyt Rambova kertoi henkimaailmaan siirtyneen Valentinon elämästä ja ajatuksista. Rambovan mukaan Valentino oli onnellinen ja vietti aikaa Wallace Reidin, Barbara la Marrin ja muiden edesmenneiden Hollywood-tähtien kanssa. Lehdissä keskusteltiin myös Valentinon viimeisistä sanoista, joiden arveltiin koskeneen Lontoossa itsemurhan tehnyttä naista.³⁹⁹ Monet uutiset olivat arkisempia, tavanomaisempia tähden yksityiselämää koskevia kirjoituksia, kuten tieto siitä, että ”Valentino oli haastanut ’Chicago Tribunen’ julkaisijan kaksintaisteluun. Aseita ei käytettäisi, alettaisiin nyrkkeillä. Lehti oli sepustanut pakinan Valentinon käynnistä eräässä Chicagon tanssisalongissa. Pakina oli kirjoitettu siihen tyyliin, että Valentino katsoi miehenkunniaansa loukatun.”⁴⁰⁰ Pola Negrin taas juoruttiin vaativan ”Valentinon perillisiltä 15.000 dollaria. Hän väittää lainanneensa rahat Valentinolle ennenkuin tämä vielä oli tullut kuuluisaksi”.⁴⁰¹ Osansa aikalaisten huomiosta saivat myös Valentinon tehdyt ja tekemättömät elokuvat. *Filmiaitassa* esimerkiksi väitetään, että ”Valentino ennen Newyorkin matkaansa oli aikonut saada Greta Garbon vastaanäyttelijäkseen ja Stillerin ohjaajakseen uuteen filmiinsä. Sopimus piti tehtämän hänen palattuaan matkaltaan. Mutta toisin kävi”.⁴⁰² Juoruja ja arvailuja oli liikkeellä niin paljon, ettei moni varmastikaan osannut arvioida, mikä oli totta ja mikä valhetta. Pian uskottavampaa tietoa, jonka valossa Valentinoa koskevia keskusteluja saattoi ruotia, levitettiin kirjamuodossa, sillä ensimmäinen Valentino-elämänkerta julkaistiin suomeksi vuona 1927. ”Äskettäin ilmestyi kirjakauppoihin kirja Valentinosta ’Valentino kotona ja näyttämöllä’. Sen on kirjoittanut Valentinon läheinen ystävä S. George Ullman.”⁴⁰³ Elämänkerran kirjoittajasta tuli Valentino-auktoriteetti.

Paradoksaalisesti Valentinon kuolema osoitti väitteet elokuvatahtien kuolevaisuudesta paikkansapitämättömiksi. Valentinoon ei ehditty kyllästyä, vaan hän kuoli nuorena kesken parhaan luomiskautensa. ”Valentino ei varmastikaan tulla koskaan unohtamaan”,⁴⁰⁴ arvelee *Filmiaitan* nimettömäksi jäänyt toimittaja, kiteyttäen vallalla olleen käsityksen. Valentino ei enää elänyt samassa maailmassa ihailijoidensa kanssa, mutta elokuviissaan hän vielä eli, täynnä nuoruutta ja elinvoimaa. *Filmiaitassa* tiedotetaan, että ”[y]leisö on kaikkialla vaatinut nähtäväksi sekä uusia että vanhoja Valentino-filmejä, meillä esim. äskettäin esitettiin ’Sheikin poikaa’ suurella menestyksellä”.⁴⁰⁵ Kuolema ei siis vähentänyt Valentinon arvostusta ja suosiota, vaan vanhojakin elokuvia saattoi taas esittää suurille katsojajoukoille. ”Amerikassa on jälleen toimitettu äänestys siitä, kuka on suosituin filminäyttelijä”, *Filmiaitassa* uutisoidaan, ”[m]iesten kohdalla on Valentino – vielä kuolleenakin – voittanut kilpailun”.⁴⁰⁶ Nimellä Pia esittäytynyt henkilö, joka kysyi suosituinta elokuvatahtea *Filmiaitan* lukijoiden palstan toimittajalta, sai tällaisen vastauksen: ”Jos Valentino nyt virkoaisi uudelleen henkiin, olisi hän ehdokas N:o 1.

³⁹⁸ Emily W. Leider 2003, 240–243.

³⁹⁹ ”Nainen, joka Valentinolla oli viimeksi mielessään”, *Filmiaitta* 4 (1927), 52.

⁴⁰⁰ ”Filmimaailman kuulumisia”, *Filmiaitta* 1 (1927), 14.

⁴⁰¹ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 8 (1927), 130.

⁴⁰² ”Kerrotaan, että Valentino...”, *Filmiaitta* 2 (1927), 31. Valentinon elämänkerroissa ei tällaisia aikeita mainita, joten kyse on mitä todennäköisimmin vääärstä tiedosta.

⁴⁰³ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 16–17 (1927), 271.

⁴⁰⁴ ”Uutisia elokuvamaailmasta”, *Filmiaitta* 19–20 (1928), 3.

⁴⁰⁵ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 3 (1927), 45.

⁴⁰⁶ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 12 (1927), 194.

On hän sitä kyllä nytkin, ainakin merkeistä päättäen. Filmiaitan korttikeskuksessa on Valentinosta n. 60 erilaista valokuvaa. Uusia tulee kunhan vain ehditään saada Amerikasta originaaleja.”⁴⁰⁷ Selvästi postikorttien ja elokuvien kaltaiset tallenteet, jotka esittävät Valentinon sellaisena kuin hänet oli opittu tuntemaan, nousivat uuteen arvoon. Enää ne eivät viitanneet yksityishenkilöön, joka eli jossain toisaalla, vaan muistuttivat tästä edesmenneestä henkilöstä niin todentuntuisesti, että ne ottivat hänen paikkansa ihailun kohteena. Samankaltaisesti ajateltiin, että vuonna 1929 kuolleen ohjaaja Paul Lenin ”henki elää edelleenkin hänen teoksissaan”.⁴⁰⁸ Valentinon nimi jäi suomalaisen elokuvakulttuuriin pitkäksi aikaa, sillä se oli opittu yhdistämään naisten sydämet sulattavaan hurmaavaan ja tyylikkääseen miestyypiin. Antti Alasen sanoja soveltaen voi todeta, että varhainen kuolema ei ollut Valentinon ”suosion keskeinen syy, se on myytin tärkeimpiä osia. Henkilöstä, jonka elämä on päättynyt, on helpompi tehdä käsite kuin elävästä ihmisestä”.⁴⁰⁹

Valentinon kuolema jätti elokuvamaailmaan tyhjiön. Elokuvatoimittajat olivat siinä käsityksessä, että vanhan tähden tilalle tulee aina uusi. Näin oli vääjäämättä käyvä myös Valentinon kohdalla, he väittivät tähden ihailijoille. Valentinon kuoltua maailmalla alkoikin kuumeinen uuden Valentinon etsintä. Tuloksista raportoitiin toistuvasti *Filmiaitan* sivuilla. ”Valentino on kuollut, hänen kaksoisolentonsa ilmestyminen merkitsee sitä, että monet nuoret naissydämet voivat nyt unohtaa surunsa. He tulevat saamaan täysiarvoisen korvauksen”,⁴¹⁰ lehden nimettömäksi jäänyt toimittaja väittää ironiseen sävyyn, toistaen käsitystä tähtien korvattavuudesta. Täysiarvoisena seuraajana *Filmiaitan* lukijoille esiteltiin unkarilainen Tibor von Menzenty. Pian kerrottiin, ettei hän suinkaan ollut ainoa, josta povattiin uutta Valentinoa, vaan yksi monista. ”Juu uusi Valentino on unkarilainen. Mutta onpa niitä muitakin uusia, Italiassakin kokonaista 60 kappaletta”,⁴¹¹ lehden lukijoiden osaston toimittaja kertoo vitsaillen. ”Valentino on kuollut, eläköön Rivero! Semmoinen on maailman meno; manalle siirtyneen suosikin tilalle astuu uusi, ja yleisö on heti valmis ihailuun ja ylistelyyn”, *Elokuvan* nimettä esiintyvä toimittaja toteaa.⁴¹² Suomestakin löytyi nopeasti eräänlainen Valentino, nimittäin tanssitaiteilija Sakari Oittinen, jonka ”[v]errattoman yhdennäköisyytensä vuoksi edesmenneen Valentinon kanssa joutui [...maailmalla] hupaisiin seikkailuihin”.⁴¹³ Mutta mitä enemmän uusia Valentinoja löytyi, sitä selvemmäksi kävi, ettei kukaan täyttäisi tyhjiötä. Vuonna 1928 *Filmiaitassa* julkaistiin lehtijuttu, jossa esitellään ”[p]arturinapulainen Cincinatista, joka luulee olevansa uusi Valentino”.⁴¹⁴ Virkkeen sävy kertoo, että uusiin Valentinoihin oli perinpohjin kyllästytty, sillä moni pyrkyri yritti ratsastaa edesmenneen tähden maineella ilman omia avuja. Parturinapulainen Cincinatista ei ottanut Valentinon paikkaa sen enempää kuin unkarilainen von Menzenty. ”Miten monet ovatkaan yrittäneet komeilla Valentinon hienossa manttelissa. Mutta kukaan ei ole voinut kantaa sitä. Valentinon seuraaja ei ole vielä ilmestynyt. Jos kos-

⁴⁰⁷ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 9 (1926), 150.

⁴⁰⁸ ”Viimeinen varoitus”, *Elokuva* 16 (1929), 10.

⁴⁰⁹ Antti Alanen 1982, 144.

⁴¹⁰ ”Yhtä ja toista Valentinosta”, *Filmiaitta* 8 (1927), 138.

⁴¹¹ ”Jambo”, ”Vastausosasto” *Filmiaitta* 9 (1927), 158.

⁴¹² ”Enrique Rivero”, *Elokuva* näyttenumero 2 (1927), 14.

⁴¹³ ”Suomalainen-Valentino”, *Filmiaitta* 18 (1927), 287.

⁴¹⁴ ”Onko ’ekstroilla’ menestystä”, *Filmiaitta* 6 (1928), 6.

kaan ilmestyykään.”⁴¹⁵ Uutta Valentinoa ei löytynyt tuntemattomien joukosta, eikä tähden manttelille löytynyt kantajaa vanhojen Hollywood-tähtien joukosta. Roland af Hällström muistelee:

Valentinon jälkeen ei naismaailmalla itse asiassa ole ollut mitään ehdotonta suosikkia. Monet tähdet ovat turhaan koettaneet nostaa Valentinon viittaa harteilleen; John Gilbert, Rod la Roqcue, Ronald Colman, Antonio Moreno, Conrad Nagel, Lew Cody, Ricardo Cortes, jopa ammattihurmaaja Ramon Novarro ovat sittenkin jääneet maineessa ja suosiossa paljon suuresta edeltäjästään jäljelle.⁴¹⁶

Valentinon kuolemaa seuranneet keskustelut osoittivat, etteivät tähdet olleet pelkkää kulutustavaraa, jona kärkkäimmät kirjoittajat heidät toisinaan halusivat esittää. Tähdet koskettivat syviä tunteita. Heihin liitetty arvot ja merkitykset saattoivat olla aikalaisille niin tärkeitä, että tähden poismeno oli viedä mukanaan elämisen halun. Uusia tähtiä toki syttyi kaiken aikaa, mutta se ei tarkoittanut, että heihin olisi noin vain liitetty samat arvot ja merkitykset, jotka oli vuosien saatossa opittu liittämään valkokankaan suurimpiin suosikkeihin.

HOLLYWOOD-FLAPPERIT JA SUOMALAISET TEHTAANTYTÖT

Kaksikymmentäluvulla Yhdysvalloissa elettiin ennenäkemätöntä nousukautta ja tämä näkyy Hollywood-elokuissa. Monissa kuvataan nykyajan tyttöjä, kiellettyjen koktailien nauttimista, jazz-tansseja, estotonta flirttailua sekä monia muita iloisen vuosikymmenen ilmiöitä. Yksi teoksista on Clarence Badgerin ohjaama *”Jokin”* (*It*, 1927). Elokuva perustuu kirjailija Elinor Glynin tarinaan ja sen pääosassa nähdään Clara Bow, joka oli Yhdysvalloissa suosituimpia tähtiä. Teos tuli Suomessa ensi-iltaan syyskuun 26. päivä vuonna 1927, vain puoli vuotta sen Yhdysvaltojen ensi-illan jälkeen.⁴¹⁷ *”Jokin”* kertoo Betty Lou Spencestä, Walthamin tavaratalossa työskentelevästä myyjättärestä, joka rakastuu Cyrus Walthamiin, johtajan komeaan poikaan. Elokuva on romanttinen komedia, eräänlainen tuhkimotarina, joka kertoo yhteiskuntaluokkien välisistä eroista ja niihin liittyvästä epäoikeudenmukaisuudesta. Elokuvasssa ongelmat ja vaikeudet sovitetaan avioliitossa, jonka katsojat tietävät solmittavan pian sulkeuman jälkeen. Bown näyttelemä kaupantyttö siis nousee ylempään yhteiskuntaluokkaan. Tuhkimo-aspekti oli merkittävä teoksen suomalaisen vastaanoton kannalta kahdessa mielessä: sekä suhteessa Bown uraan että katsojien unelmiin ja toiveisiin.

Betty Lou Spence on ”flapper” eli tietynlainen uusi nainen, nykyajan tyttö. ”Sanan flapper keksi kuuluisa ja mainio Amerikkalainen kirjailija, F. Scott Fitzgerald”,⁴¹⁸ joka viittasi sillä alkujaan sodanjälkeisen sukupolven naisiin, nimettä esiintyvä toimittaja kertoo *Filmiaitassa*. Roland af Hällström muistelee elokuvakirjassaan, että ”punatukkainen tyttö [Bow] tuntui personoivan

⁴¹⁵ ”Suuret tähdet ja heidän seuraajansa”, *Filmiaitta* 22–23 (1928), 14.

⁴¹⁶ Roland af Hällström 1936, 119–120.

⁴¹⁷ *Elonet-* ja *IMDb*-tietokannat.

⁴¹⁸ ”Mitä on tullut flapperista?”, *Filmiaitta* 21 (1928), 10–11. Katso ”Bionigger”, ”Brådmogen ungdom”, *Filmrevyn* 2 (1925), 26.

koko maailmansodan jälkeistä amerikkalaista flapper-tyyppiä, jonka pääharastuksena oli jazz, kiellettyjen cocktailien nauttiminen ja suuteleminen kuutamossa”.⁴¹⁹ Kaksikymmentäluvulla Hollywood-elokuvat toivat monen suomalaisen tietoisuuteen polkkatukkaiset ja lyhythameiset jazzia kuuntelevat nykyajan tytöt, jotka eivät epäilleet käyttäytyä kuten mielivät. Suomessa flapper-hahmo ”koettiin hyvin ristiriitaisena: yhtäältä se herätti ihailua leikkotukkineen, silkisukkineen ja epäsovinnaisine käytöstapoineen (tupakointi, flirttailu, tanssi), toisaalta villiintyneiden naisten pelättiin hylkäävän naisen perimmäisenä tehtävänä nähdyn äitiyden”.⁴²⁰ Hollywood-flapperit Colleen Moore, Clara Bow ja Joan Crawford – sekä uransa osin saksassa tehnyt Louise Brooks – olivat uudenlaisia roolimalleja tuhansille naisille. He olivat viljeljiä ja uskaliaita, mutta esimerkiksi Bowssa ”pohjimmaisena sittenkin oli jotakin hyvää ja sydämellistä”, af Hällström toteaa.⁴²¹ Vielä vuosikymmenen puolivälissä nykyajan tyttöjä tavattiin kutsua jazztytöiksi. Esimerkiksi Colleen Moore-elokuva *The Perfect Flapper* (1924) tarkastettiin vuonna 1925 nimellä *Jazz-flickor*.⁴²² Flapper-käsitteen käyttö yleistyi vuosikymmenen loppua kohden.⁴²³

Joshua Zeitz on sillä kannalla, että kaksikymmentäluvulla ”flapper oli rooli, jonka kuka tahansa nuori nainen saattoi näytellä”.⁴²⁴ Väite voi pitää paikkansa mitä New Yorkin, Lontoon ja Berliinin kaltaisten metropolien asukkaisiin tulee, mutta ainakin agraarisessa Suomessa rooli oli vaikeasti näyteltävissä. Kuluttaminen oli iso osa flapperina olemista. Zeitz esittää, että kaksikymmentäluvulla mainosalan ammattilaiset oppivat käyttämään flapperia erilaisten kulutustuotteiden markkinoinnissa ja samalla he määrittelivät flapperin juuri kulutustuotteiden kautta.⁴²⁵ Kuluttamisen teema on läsnä monessa flapper-elokuvassa, esimerkiksi teoksesta *Tanssivat tyttäremme* (*Our Dancing Daughters*, 1928), joka käsittelee ”amerikkalaisten dollariruhjinaitten nuorison elämää”,⁴²⁶ kuten *Elokuvan* nimettä kirjoittavan toimittaja kertoo. Nuoret pukeutuvat ylellisesti ja näyttävästi. Naisellisia kulutustuotteita oli saatavilla Suomessakin. Aikakauslehdissä mainostettiin kauneudenhoitotuotteita ja kauppoissa myytiin kalliiden vaatteiden edullisia jäljitelmiä.⁴²⁷ On kuitenkin eri asia, kuinka monilla nuorilla naisilla oli niihin varaa. Mitä flappereihin tulee, kuluttaminen on vasta roolin toinen puoli. Rooli vaati myös vanhan moraalikoodiston kyseenalaistamista ja ainakin osittaista hylkäämistä. Tästäkin esimerkkejä tarjosivat monet flapper-elokuvat, kuten juuri *Tanssivat tyttäremme*, jossa Joan Crawfordin näyttelemä Diana Medford kyseenalaistaa ne tavat, joilla naisten oletetaan käyttäytyvä julkisilla paikoilla. Medford tanssii charlestonia ja flirttailee estoitta. Suomessa tällaista ei katsottu hyvällä. Kerta toisensa jälkeen Valtion filmitarkastamon elokuvasen-

⁴¹⁹ Roland af Hällström, *Filmi – aikamme kuva* (Jyväskylä & Helsinki: K. J. Gummerus osakeyhtiö, 1936), 121.

⁴²⁰ Ritva Hapuli, Anu Koivunen, Päivi Lappalainen & Lea Rojola 1992, 109.

⁴²¹ Roland af Hällström 1936, 121.

⁴²² Päätösasiakirja 13240, 8.7.1925. Fc:28 Päätösasiakirjat 1924–1925. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²³ Katso ”Katsaus elokuvaohjelmistoon”, *Elokuva* 2 (1928), 7.

⁴²⁴ Joshua Zeitz, *Flapper* (New York: Crown Publishers, 2006), 123.

⁴²⁵ *Ibid.*, 173.

⁴²⁶ ”Tanssivat tyttäremme”, *Elokuva* 16 (1929), 11.

⁴²⁷ Maria Lähteenmäki 1997, 234.

sorit määräisivät elokuvista poistettavaksi tanssivien tyttöjen sääriä ja erilaisia ”alastomuuskohtauksia”.⁴²⁸

Usein kulutustuotteiden käyttö ja moraalikoodiston kyseenalaistaminen olivat yksi ja sama asia. Näin oli esimerkiksi tupakoinnin ja huulipunan käytön kohdalla. Mika Waltarin vuonna 1928 ilmestynyt romaani *Suuri Illusioni* on kertomus helsinkiläisistä, jotka ovat kertakaikkisesti kyllästyneet ”hien ja tunkionhajuun ja tukkijätkäromantiikkaan”.⁴²⁹ Teos kertoo miehestä, joka on rakastunut flapperiin. Waltari kirjoittaa naisesta näin:

”Minä ainakin pidän itseäni modernina”, huudahti Caritas. ”Minä olen maalannut huuleni näyttääkseni, että uskallan tehdä sen kaikista ennakkoluuloista huolimatta. Minä olen yhtä vapaamielinen kuin kuka mies tahansa, kun se koskee omaa mukavuuttani. Minä olen lukenut sosiologiaa, käytän äänioikeuttani ja ihailen modernia runoutta. Goethe oli vanha poroporvarillinen aasi ja Kant maksatautinen kauppamatkustaja. Minä tutkin uneni psykoanalyttisesti ja suggeroin itseni terveeksi ja kauniiksi. Minä...”⁴³⁰

Caritas tiedostaa, että tällaista elämänasennetta paheksutaan, mutta hän ei häpeile rikkoa normeja. Eräs mieshenkilö kommentoi Caritaksen ulkonäköä: ”Oh, Cari tahtoo näyttää, että hän on oppinut maalaamaan huulensa niin kuin pariisilainen hm... hm...”⁴³¹ Tähän nainen vastaa: ”Minä en ole mikään pikku tyttö, enkä ole koskaan ollutkaan. Ja on epähienoa huomauttaa, että nainen maalaa huuliaan. Se ainoastaan huomataan salaa, – ihailaan hänen uranuurtajarohteuttaan.”⁴³² Waltari ei olisi kirjoittanut mistään uranuurtajarohteudesta, mikäli huulipunan käyttö olisi ollut aivan arkipäiväinen asia.

Suomessa naiset saivat äänioikeuden jo vuonna 1906, mutta vielä kaksikymmentäluvulla heistä kasvatettiin hyviä äitejä, lastenkasvattajia ja kotien hengettäriä. Maria Lähteenmäen sanoin ”[ä]lityden glorifiointi, naisten kasvattajanroolin korostaminen ja perheenemäntien kansantaloudellisen merkityksen painottaminen olivat koti-ideologian keskeinen sisältö”, mutta sen ”rinnalla alkoi kuitenkin vahvistua näkemys naisten oikeudesta käydä ansiotyössä”.⁴³³ Vaikka Caritaksen kaltaisia nykyajan tyttöjä nähtiin paljon yhdysvaltalaisissa elokuvissa ja heistä keskusteltiin Suomessa niin kaunokirjallisuudessa kuin lehtien palstoilla, on vaikea arvioida edes summittaisesti missä määrin Suomessa oli flappereita.⁴³⁴ Vaikka kaksikymmentäluku muistetaan urbaanin kulttuurin vuosikymmenenä, asui enemmistö suomalaisista vielä kaupunkien ulkopuolella maaseudulla ja harvaan asutuilla alueilla.⁴³⁵

Kaupungit ja teollisuus olivat 1800-luvulta alkaen houkuttelleet suomalaisia jättämään kotitilat ja maatalouden.⁴³⁶ Elokuvassa *Jokin* Spence työskentelee tavaratalon myyjättärenä, mutta useimmat suomalaisnaiset, jotka kaupungeissa asuivat, eivät olleet mitään myyjättäriä. Itse asiassa harva oli

⁴²⁸ Katso Päättösasiakirjat 15333 & 15776, 17.1.1929 & 4.9.1929. Fc:34–35 Päättösasiakirjat 1928–1930. Valtion filmitarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁴²⁹ Mika Waltari 1995, 21.

⁴³⁰ Ibid., 19.

⁴³¹ Ibid., 16.

⁴³² Ibid.

⁴³³ Maria Lähteenmäki 1997, 227.

⁴³⁴ Ritva Hapuli, Anu Koivunen, Päivi Lappalainen & Lea Rojola 1992, 109.

⁴³⁵ Mervi Kaarninen 1995, 291.

⁴³⁶ Marjatta Rahikainen 2003, 167.

edes käynyt tavaratalossa. Stockmann, maan ensimmäinen suuri tavaratalo, avattiin vasta vuonna 1930.⁴³⁷ Useimmat kaupunkilaiset työssä käyvät naiset olivat tehtaiden palkkalistoilla.⁴³⁸ Mervi Kaarninen on kiteyttänyt, että suomalaisen nykyaikantyttö oli nimenomaisesti tehdastyöläinen.⁴³⁹ Tehdastyö oli vaihtoehto agraariselle elämäntavalle sekä tie suurempaan sosiaaliseen ja taloudelliseen itsenäisyyteen. Anu Suorannan mukaan ”naisten työn rahalla mitattava arvo ei asettunut palkkatyöyhteiskunnan rakentamisessa kovin korkealle tasolle”,⁴⁴⁰ vaan naistyövoima oli halpaa. Hänen sanoin kaksikymmentäluvulla monilla teollisuuden aloilla ”ympärivuotinen ja säännöllinen työ oli epätavallista ja heikko tulotaso, jopa köyhyys, työnteosta huolimatta yleistä”.⁴⁴¹ Silti työssäkäynti takasi paremman mahdollisuuden muodonmuokaiseen pukeutumiseen kuin kotiäitinä oleminen tai maatiloilla ahertaminen.⁴⁴² Mitä luultavimmin Hollywood-elokuvissa ja lehtien sivuilla esitelty yhdysvaltalainen ylellisyys oli silti useimpien suomalaisten nykyaikantyttöjen tavoittamattomissa.

Kun elokuvan ”*Jokin*” Suomen ensi-ilta koitti, maassa puhkesi Clara Bow -buumi. Elokuvan mainokset kertovat, että kyseessä on Elinor Glynin elokuva, jossa nähdään ”koko maailman (uusi) pikku morsian Clara Bow”.⁴⁴³ Elokuvan iltapäivänäytöksissään sali oli puolillaan väkeä, mikä *Iltalehden* nimettömänä kirjoittavan arvostelijan mukaan merkitsi sitä, että elokuva on suosittu.⁴⁴⁴ Hänestä teoksen juoni on ylen jokapäiväinen, mutta Glynillä ”on erikoinen kyky käyttää hyväkseen elokuvataiteen tarjoamia keinoja yleisön suosion saavuttamiseksi”.⁴⁴⁵ *Iltalehden* arvostelijasta teoksen tekijä oli nimenomaisesti Elinor Glyn. Hän päättelee elokuvan suosion juontavan Glynin ohella Antonio Morenon ”ja uuden elokuvatahden Clara Bovin” näyttelemisestä.⁴⁴⁶ Pian selvisi, että alati kasvava suosio johtui juuri Bowsta, sillä sekä Glyn että Moreno jäivät julkisuudessa hänen jalkoihinsa. ”Clara Bow-kuume on puhjennut Helsingissä! Kaikki tahtovat nähdä hänet”,⁴⁴⁷ Punainen mylly tiedottaa. *Iltalehden* nimettä kirjoittava elokuva-arvostelija on sillä kannalla, ettei mainos lupaa liikojia, vaan ”Bow on todellakin valloittanut Helsingin yleisön, niin miehet kuin naisetkin. [...] Tähän asti onkin Punaisen Myllyn edustalla ollut joka päivä pitkät jonot, ja niin näyttää vieläkin jatkuvan vaikka elokuvaa on jo esitetty lähes pari viikkoa.”⁴⁴⁸ ”*Jokin*” oli jättimenestys.

Filmiaitan sivuilla kaikista Hollywood-flappereista eniten huomiota sai juuri Bow. Nimettä esiintyvä toimittaja toteaa hänen olevan ”hypernykyaikainen kaunotar”, joka ”ei tahdo olla kiltti perheentyttö. Hän on flapper, joka tekee laskelmia”.⁴⁴⁹ Mikään perheentyttö Bow ei tosiaan ollut. Toimittaja kertoo, että hän ”harrastaa kihlautumista” siinä määrin, että ”[h]änen entiset

⁴³⁷ Anna Kortelainen 2005, 48. Liikeyritys olikin kuitenkin perustettu jo vuonna 1862.

⁴³⁸ Marjatta Rahikainen 2003, 168–169.

⁴³⁹ Mervi Kaarninen 1995, 140.

⁴⁴⁰ Anu Suoranta 2009, 55.

⁴⁴¹ Ibid., 60.

⁴⁴² Maria Lähteenmäki 1997, 234.

⁴⁴³ Punaisen myllyn mainos, *Iltalehti*, 26.9.1927, 2. Vanha oli luultavasti Mary Pickford. Hänen tähtikuva oli paljon sovittelevampi, jotain viktoriaanisen naisen ja nykyajan tytön väliltä.

⁴⁴⁴ ”Elokuvat”, *Iltalehti*, 28.9.1927, 4.

⁴⁴⁵ Ibid.

⁴⁴⁶ Ibid.

⁴⁴⁷ Punaisen myllyn mainos, *Iltalehti* 3.10.1927, 2.

⁴⁴⁸ ”Elokuvat”, *Iltalehti*, 5.10.1927, 4. Katso ”Elokuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 12.10.1927, 8.

⁴⁴⁹ ”Elokuvatahdilla on heikot puolensa”, *Filmiaitta* 18 (1928), 7.

sulhasensa ovat perustaneet kerhon jonne uusien jäsenten on vaikea päästä, koska entisiäkkin on paljon”.⁴⁵⁰ Tällainen keimailija Bow on myös elokuvissa. Hän esiintyy kerta toisensa jälkeen hurmaavana neitona, joka saa miehet pyörälle päästään:

Clara Bow, joka viimeksi esiintyi täällä ’Punatukkana’, on kieltämättä ihmeellinen ilmestys”, täynnä ylitsepursuavaa elämää ja olemisen riemua. Paramount-yhtiö on oivaltanut sitäpaitsi hänen erikoislaatuisen temperamenttinsa ja soveltanut kaikki Clara Bow-filmit samanaiheiseksi silmälläpitäen hänen erikoistaipumuksiaan. Ne pääsevät oikeuksiinsa tilanteissa, joissa hän esiintyy käytännöllisen nerokkaana verrattuna legioonaan miespoloisia, jotka hän on ensin hurmannut. Hän on todellakin mestari saattamaan naurunlaiseksi sokaistuneita miehiä.⁴⁵¹

Maassa istui lujassa kasvatusoppaissa ilmaistu käsitys, jossa ”maaseutu ja maanviljely asettuivat turmiollisen ja nuorisolle vaarallisen kaupungin vastakohtaksi. Sopimattomat ajanvietteet kuten teatteri, kahvilat, elokuvat, illamat, tanssi ja kortinpeluu olivat liian helposti kaupunkilaisten ulottuvilla”.⁴⁵² ”Maalaiselämä oli se perusta, jolle uutta sukupolvea piti kasvattaa”,⁴⁵³ ei elokuvissa ja kahviloissa käynti sekä kaupunkien kaduilla kokeeteeraaminen, Mervi Kaarinen esittää.

Hollywood-elokuvien flapperit ovat nimenomaisesti kaupunkilaisia kokeeteeraajia. *Elokuvan* nimettä esiintyvä toimittaja kertoo, ettei teoksen *Tanssivat tyttäreemme* ”nuorisolla näy olevan paljon idealismia, mutta sitä enemmän huvitteluhalua, sillä koko näytelmä on miltei keskeyttämätön juhla, jossa tanssitaan, juodaan cocktaileja ja solmitaan sekä kevytmielisiä että joskus vakaviakin rakkaussuhteita”.⁴⁵⁴ Hollywood-elokuvat tarjosivat vaihtoehtoja Suomessa vallinneille arvoille ja käsityksille sukupuolille sopivasta käytöksestä. Vaihtoehdot puhuttelivat monia, päätellen jo Bown suuresta suosiosta. *Elokuvan* nimettömänä pitäytyvä kirjoittaja toteaa Bown olevan ”kaikkien koulutyttöjen ihanne”.⁴⁵⁵ Monet vanhemmat eivät katsoneet tällaisia roolimalleja hyvällä. Esimerkiksi Tyyne Jensenin novellissa *Nykypäivän tyttö* ilmenee sodan jälkeisen nuorison ja vanhemman polven välinen ristiriita, heidän ”nykyajan shinglattuihin päihin ja jazziin jalkoihin kohdistuva halveksumisensa”.⁴⁵⁶ Flapperit ja heidän elämäntapansa olivat kaukana sekä maaseudun arvoista että perinteisestä suomalaisesta naiseudesta. Tämä näkyi heidän harrastuksissaankin, esimerkiksi autoilussa. ”Ajoin koko matkan sellaista vauhtia, että autonkuljettajallani, joka istui vieressäni, oli koko ajan sydän kurkussa”, Colleen Moore kertoo *Filmiaitassa*.⁴⁵⁷ Suomessa naisilla oli ”paljon vapautta ja laajennettuja oikeuksia, mutta samalla heitä rajoittivat

⁴⁵⁰ Ibid.

⁴⁵¹ ”Sigma”, ”Kinema”, *Tulenkantajat* 6–7 (1929), 120.

⁴⁵² Mervi Kaarinen 1995, 51.

⁴⁵³ Ibid.

⁴⁵⁴ ”Tanssivat tyttäreemme”, *Elokuva* 16 (1929), 11.

⁴⁵⁵ ”Filmin maailmanvalta”, *Elokuva* 19 (1928), 14.

⁴⁵⁶ Tyyne Jensen, ”Nykyajan tyttö”, *Aitta* helmikuu (1927), 64.

⁴⁵⁷ Colleen Moore, ”Nainen ja auto”, *Filmiaitta* 14 (1928), 8. Katso W. O. Lucas, ”Clara Bowin elämäntarina”, *Filmiaitta* 16–17 (1927), 254.

'vanhempien aikojen katsantotapojen jäänteet', joiden mukaan nainen on kykenemätön hallitsemaan itseään ja omaisuuttaan".⁴⁵⁸

Moni nuori nainen halusi olla samanlainen kuin Bow, päätellen siitä, että hän oli koulutyttöjen ihanne. Silti tähteys ja flappereiden elämäntapa, sellaisina kuin ne elokuvissa ja lehtien sivuilla esitettiin, olivat useimmille pelkkiä kaukaisia unelmia. Hyvä esimerkki tästä on *Filmiaitassa* vuonna 1927 julkaistu lehtijuttu, jossa kerrotaan, että "flapperin puku tulee kalliiksi".⁴⁵⁹ Esimerkiksi on valittu juuri Bow. Nimettömänä pitäytyvä toimittaja esittelee hänen "sota-asunsa", joka on seuraavanlainen: valkoinen chiffonsamettihatut, koristeltu kultanauhalla (25 dollaria); musta charmeusetakki, vuori valkeata crêpe de chinetä (150 dollaria); pusero valkeata charmeusea (25 dollaria); hame mustaa charmeusea (30 dollaria); valkoinen käsilaukku (30 dollaria); bois de rose-väriset silkisukat (4,50 dollaria); helminauha oikeista helmistä (50 dollaria); kirjaillut hansikkaat (8,50 dollaria); bois de rose-väriset sleifkengät (18,50 dollaria). Esitellyt vaatteet maksavat 346,50 dollaria, minkä kerrotaan vastaavan 10 000 markkaa. Suomalaisista tehtaantytöistä summan on täytynyt olla tähtitieteellinen. Mitä normien rikkomiseen ja tällaiseen pukeutumiseen tulee, näyttää siltä, että flapper oli kaikkea muuta kuin rooli, jonka suomalaiset nuoret naiset olisivat voineet noin vain näytellä.

Tyyne-Maija Salmisen vuonna 1934 julkaistu romaani *Tehtaantyttö* kertoo nuoresta työväenluokkaisesta naisesta. "Ei, ei! Minä en mene koskaan naimisiin", hän pohtii.⁴⁶⁰ "Minä en nai työläispoikaa, eikä minulla ole tilaisuutta rakastua rikkaaseen. Minä en tahdo tulla ryppyiseksi ja kärtyisäksi akaksi, joka jo nelikymmenvuotiaana on melkein loppuun kulutettu."⁴⁶¹ Teos on fiktiota, mutta kertoo, kuten Mervi Kaarninen toteaa, mitä asioita naisen elämässä kirjailija piti tärkeänä tuolloisessa yhteiskunnallisessa tilanteessa.⁴⁶² Tekstistä saa käsityksen, että työläisnaiset haaveilivat toisenlaisesta elämästä, vaikka he tiedostivat, ettei vauraus ja glamour ollut heitä varten:

Kulosaaren huvila-asutus oli kaunista, mutta tämä Hopeasalmentie oli kaikista kaunein. Että ihmiset saivat asua näin kauniisti ja leveästi? Tytöt kadehtivat tätä kauneutta niiltä, jotka sen omistivat. He kadehtivat jokaista hyvinpuettua ihmistä, joka tuli heitä vastaan. Olisi ollut onnea asua näin. Tällainen elämä ei kuitenkaan tulisi heidän osalleen. Vaikka he toisinaan ajattelivat ja toivoivat kaikkea mahdollista, niin sittenkin he ymmärsivät, että oli olemassa eräs raja, jonka yli he eivät omin voimin päässeet, eikä maailmassa ollut ketään, joka olisi heitä tahtonut auttaa. Karkeantytöntekijöitä he vaan olivat ja tulisivat sellaisina pysymään.⁴⁶³

Hollywood-elokuvissa ja elokuvalettien sivuilla nähty yltäkylläinen elämä saattoi edustaa vastaavanlaista unelmaa kuin Kulosaaren huvila-alue *Tehtaantytössä*. Shelley Stamp on tulkinnut, että Yhdysvalloissa tähtien ihailijat tiesivät, että naistähdet tekivät luovaa työtä ja olivat taloudellisessa mielessä

⁴⁵⁸ Ritva Hapuli, Anu Koivunen, Päivi Lappalainen & Lea Rojola 1992, 104.

⁴⁵⁹ "Langan ja kipinän kertomaa", *Filmiaitta* 13–14 (1927), 210. Katso "Uutisia elokuvamaailmasta", *Filmiaitta* 14 (1928), 17.

⁴⁶⁰ Teoksessa Mervi Kaarninen 1995, 144–145.

⁴⁶¹ Ibid.

⁴⁶² Mervi Kaarninen 1995, 13.

⁴⁶³ Teoksessa Mervi Kaarninen 1995, 138.

itseriittoisia, minkä lisäksi monet olivat naimattomia ja vapaita perheiden hoitamisesta.⁴⁶⁴ Vastaavia käsityksiä syntyi varmasti myös Suomessa, jossa keskusteltiin tähtien korkeista palkkioista ja heidän tavoistaan viettää vapaa-aikaa. Luultavasti flapper-elokuvat olivat monille nuorille naisille pakoa työväenluokkaisesta elämästä, köyhyydestä ja vanhanaikaisiksi koetuista moraalissääädöksistä.

Vaikka elokuvatähteydestä haaveilleilta oli Suomessa aina toisinaan rohkaistu pyrkimään tähdiksi, oli aikalaisille tehty selväksi, että ani harvoista oli tähdiksi. ”Joka vuosi tulee sinne [Hollywoodiin] suunnaton määrä nuoria naisia ja miehiä eri puolilta maailmaa. Kaikki luulevat, että heitä odottaa loistava tulevaisuus, mutta vain harvat pääsevät edes jonkunlaiseen asemaan”,⁴⁶⁵ *Filmiaitan* anonyymi toimittaja tiedottaa. Pienen pieni mahdollisuus oli silti olemassa. ”Mutta aina joskus kun onni potkaisee sattuu, että jokin melkein tuntematonkin kohotetaan tähdeksi”, sama toimittaja jatkaa.⁴⁶⁶ Bow syntyi Brooklynin slummiin vuonna 1905 ja eli kurjan lapsuuden, johon kuului rakaudettomuutta, köyhyyttä, väkivaltaa ja hyväksikäyttöä.⁴⁶⁷ Näistä asioista ei Suomessa tiedetty. Se kuitenkin tiedettiin, että ”[u]seat tunnetuimmista elokuvatähdistä ovat lähtöisin hyvin yksinkertaisista oloista”.⁴⁶⁸ *Elokuvan* nimettä kirjoittava toimittaja kertoo Bown asuneen Brooklynissa ja toimineen pika- ja konekirjoittajana.⁴⁶⁹ Suomessa siis oltiin tietoisia siitä, että yksi aikansa ihailluimmista elokuvatähdistä oli alkuun täysin tuntematon ja tuiki tavallinen nuori nainen. Bown nousu tähtiin alkoi vuonna 1921, jolloin hän otti osaa Fame and Fortune Contest -kilpailuun. *Filmiaitan* nimettömänä pitäytyvän toimittajan mukaan ”hän otti osaa erään viikkolehden julistamaan kauneuskilpailuun. [...] Kuten useimmat kauneuskilpailut U.S.A:ssa, oli tämäkin pantu toimeen uusien ’tähtien’ löytämiseksi”, W. O. Lucas kertoo *Filmiaitassa*.⁴⁷⁰ Kilpailu tarjosi tähtien ihailijoille mahdollisuuden muuntaa itsensä kuviksi, joita muut tulisivat ihailemaan elokuvissa ja lehtien sivuilla.⁴⁷¹ ”Clara Bowilla oli onnea”, Lucas toteaa.⁴⁷² Hän voitti kilpailun, jonka pääpalkintona oli elokuvarooli.⁴⁷³

Suomalaisista elokuva-arvostelijoista Bow ei ollut erityisen hyvä näyttelijä tai ainakaan he eivät kiinnittäneet hänen näyttelijätaitoihinsa paljon huomiota. Mitään näyttelijäkoulutusta hänellä ei ollut. Elokuva-arvostelijoista Bow oli hyvä niissä rooleissa, joissa hän esiintyi, koska hänen koettiin olevan sekä leikillinen että kaunis. *Filmiaitan* nimettömänä esiintyvä toimittaja tuumaa, että elokuvassa *Hän, joka suudella saa* (*Kid Boots*, 1926) ”Clara Bow on erinomainen, hän on tyttö, jolla on jokin. Varsinkin uimapu-
vussa on hän viehättävä”.⁴⁷⁴ Bown vartalonkauneuteen kiinnitettiin paljon huomiota. *Elokuvan Hula* (1927) ”käsikirjoitus on erikoisesti kirjoitettu Claraa varten ja hänellä on erinomainen tilaisuus näytellä kaunista vartaloaan ja kauniita jäseniään, eikä hän totisesti jätäkään tilaisuutta hyväkseen käyttä-

⁴⁶⁴ Shelley Stamp 2004, 342.

⁴⁶⁵ ”Hollywoodia sanoin ja kuvin”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 10.

⁴⁶⁶ ”Hollywoodia sanoin ja kuvin”, *Filmiaitta* 29–30 (1927), 4.

⁴⁶⁷ David Stenn 1988, 10–31.

⁴⁶⁸ ”Kuulumisia elokuvamaailmasta”, *Filmiaitta* 21 (1928), 16.

⁴⁶⁹ ”Heidän suuri hetkensä”, *Elokuva* 6 (1929), 13.

⁴⁷⁰ W. O. Lucas, ”Clara Bowin elämäntarina”, *Filmiaitta* 16–17 (1927), 254.

⁴⁷¹ Marsha Oregon 2003, 78.

⁴⁷² W. O. Lucas, ”Clara Bowin elämäntarina”, *Filmiaitta* 16–17 (1927), 254.

⁴⁷³ ”Heidän suuri hetkensä”, *Elokuva* 6 (1929), 13.

⁴⁷⁴ ”Hän joka suudella saa”, *Filmiaitta* 6 (1928), 12–13.

mättä”.⁴⁷⁵ Bow oli, kuten eräs *Filmiaitan* toimittajista asian ilmaisee, ”nykymaailman kaunisvartaloisin filmitähti”.⁴⁷⁶ Hän on ”niin söötti, että ihan pahaa tekee”, sanoo lehden lukijoiden palstan toimittaja ”Jambo”.⁴⁷⁷ Myös ruotsalaiskritikko Robin Hood oli tähden lumoissa:

Näkee heti, että elokuva [Hula] on tehty, siksi, että yleisö näkisi Clara Bown silmät, hampaat, kädet, käsivarret, jalat ja muunkin. Aluksi istuu yleisö sydän kurkussa – kun miss Bow istuu vesikuopassa – odottaen saavansa nähdä enemmän. (Claralla ei ole päällään muuta kuin vähän vettä) Mutta eihän tämä ole synty. Kun nainen on niin kauniskasvuinen, ei haittaa vaikka häntä pitäisi tarjottimella.⁴⁷⁸

Ihailijat, jotka tiesivät Bown päässeen tähdeksi kilpailun kautta, saattoivat ajatella, ettei tähdeksi päästäkseen tarvinnut olla hyvä näyttelijä, kunhan oli kaunis ja viehättävä. Vielä kaksikymmentäluvun alussa Hollywood-tähtiä oli kritisoitu heikoista näyttelijäntaidoista ja jatkuvasta vartalonkauneuden esitlemisestä, mutta viimeistään nyt asenteet olivat kääntyneet *Filmiaitan* sivuilla täysin pääläelleen.

Vuonna 1927 *Filmiaitta* julisti vartalonkauneuskilpailun, johon lehden lukijattaria kehoitettiin ottamaan osaa. Toimituskunta pyysi naisia lähettämään vartalokuvansa ”niin ’kevyinä’ ja selvinä kuin mahdollista”.⁴⁷⁹ ”Kymmenen kauneinta Venusvartaloa saa sitten koe-elokuvata ja koettaa onneaan valkokankaalla”,⁴⁸⁰ osallistujille luvataan. Kilpailujulistuksessa esiintyvät sanat ”kevyt” ja ”Venus” viittaavat eittämättä alastomuuteen. Hieman aikaisemmin *Filmiaitta* oli julkaissut kokosivun kuvan, jossa Bow poseeraa korkokengissä ohueen kankaaseen kietoutuneena, paljastaen sekä säärensä, selkensä, käsivartensa että hieman toista rintaansa. Kuvateksti on tällainen: ”Tästä kuvasta ilmenee, ettei Clara Bowin menestys filmialalla ole johtunut yksinomaan hänen kauniista kasvoistaan. Kuva on muuten hyvä esimerkki siitä, minkäsuuntaisia valokuvia tähtikokelaiden on lähetettävä filmiohjaajille ja aikakauslehtien toimituksille.”⁴⁸¹ Toisin sanottuna kyseessä oli kuva sellaisesta kauniista naisesta, joita lehden toimitus nyt haki. *Filmiaitan* järjestämiä tähtikilpailuja analysoinut Outi Hupaniitto on todennut lehden etsineen ”tähtikokelasta, jolle ulkomuoto ja henkevyys olivat tärkeimpiä vaadittuja ominaisuuksia, kun taas draamalliset taidot olivat toissijaisia”.⁴⁸² Mikäli henkevyys, joka assosioituu syvällisyyteen, korvataan vähemmän korkeakulttuurisilla luonteenpiirteillä, kuten persoonallisuudella tai lystikkyydellä, kuvaa luonnehdinta täydellisestä Bowta. Kuten Marsha Oregon väittää, elokuvalehdet ja tällaiset kilpailut tarjosivat naisille tavan olla aktiivisesti elokuvakulttuurin kanssa tekemisissä sekä mahdollisuuden oman identiteetin määrittelemiseen tavalla, johon jokapäiväinen arkiympäristö ei tarjonnut mahdollisuutta.⁴⁸³

⁴⁷⁵ ”’Hula’: Clara Bowin uusin elokuvavoitto”, *Filmiaitta* 13 (1928), 19.

⁴⁷⁶ ”Kuka on elokuvan kaunein nainen?”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 5.

⁴⁷⁷ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 31–33 (1927), 19.

⁴⁷⁸ ”Robin Hood”, ”Elokuva-arvosteluja”, *Filmiaitta* 7 (1928), 6.

⁴⁷⁹ ”Vartalonkauneuskilpailu”, *Filmiaitta* 16–17 (1927), 269.

⁴⁸⁰ Ibid.

⁴⁸¹ ”Tästä kuvasta ilmenee...”, *Filmiaitta* 10 (1927), 165.

⁴⁸² Outi Nieminen 2006, 16.

⁴⁸³ Marsha Oregon 2003, 79.

Aivan kuten The Fame and Fortune Contest, jonka Bow voitti vuonna 1921, *Filmiaitan* vartalonkauneuskilpailu tarjosi lukijattarille mahdollisuuden muuttaa haaveensa todeksi, muuntaa itsensä tähdiksi ja astua julkisuuden piiriin muiden katsottaviksi ja arvioitaviksi. Naiset kuitenkin arastelivat osallistumistaan. ”Ei voi tulla kysymykseen, että asianomaisten joukosta löytäisimme Suomen kauneimman naisen, sillä lukijattaremmet ovat siksi vähälukuisesti ottaneet osaa tähän kilpailuumme, monet arastellen julkisuutta”, lehden toimittaja ”Juupa” toteaa pettyneenä.⁴⁸⁴ Tähtikokelaat varmasti yllättyivät huomattessaan, kuinka raadollisesti toimittajat heidän kuviinsa suhtautuivat. ”Kuvien joukossa on ollut paljon huonoja”,⁴⁸⁵ *Filmiaitta* tiedotti kun kilpailu päättyi. Silti lähetettyjen kuvien joukossa ”on sentään siellä täällä valonpilkahduksiakin”,⁴⁸⁶ lukijoille ilmoitetaan, mutta paljon kertoo se, että lopulta vain kahdeksan naista pääsi koekuvauksiin luvatus kymmenen sijaan, ja heidän tuli matkustaa omilla varoillaan Helsinkiin, jossa piti ilmoittautua Komedia Filmissä, jonka edustajan kanssa koekuvaukspäivä sovittaisiin. *Filmiaitassa* julkaistiin kolme kilpailuun lähetettyä kuvaa, mutta voittajaa ei vielä valittu, koska toimittajat päättivät, että hänet valitaan vasta koekuvauksen perusteella. Jos kilpailu oli pettymys lehden toimituskunnalle, oli se sitä varmasti osallistujillekin, joiden haaveita ja unelmia kolhittiin julkisesti. Kun eräs lukija pyysi lehteä järjestämään kilpailun miestähden löytämiseksi, hänelle vastattiin, että voisihan sitä Suomi-Filmi Oy:n johdolle ehdottaa, ”[m]utta tuskin siitäkään juuri mitään hyötyä olisi, mutta eihän sitä tiedä. Ja olisihan niissä naisnäyttelijöissäkkin paljon parantamisen varaa”.⁴⁸⁷ Varsin huonoja olivat toimittajista ne, jotka tähdiksi pyrkivät, ja jokseenkin mitättömiä olivat ne, jotka suomalaisissa elokuvissa esiintyivät.

Koska lukijoiden kuvia kritisoitiin, eikä voittajaa valittu, kilpailu saattoi jopa syventää kuilua ihailijoiden ja Hollywood-tähtien välillä. Kohta se syveni entisestään, sillä *Filmiaitta* julkaisi lehtijutun Rina de Liguorosta otsikolla ”Rooman kaunein nainen”.⁴⁸⁸ Sen kuvituksena on kaksi kuvaa, joista toisessa Liguoron poseeraa elegantisti ylävartalo paljaana. Jutussa todetaan, että jokainen voi vain ”ihmetellä hänen täyteläisen ja hyvinmuodostuneen vartalonkauneutta”.⁴⁸⁹ Kirjoitus rohkaisee naisia näkemään itsessään vikoja ja puutteita, sillä siinä todetaan, että ”voivat uteliaat kaunokaiset silti verrata itseään kauniiseen italiattareen, ja arvostella millä menestyksellä voivat kilpailla”.⁴⁹⁰ Vartalonkauneuskilpailu oli jo soittanut, että suomalaisnaisten kilpailumenestys oli heikko, mikä tässäkin kirjoituksessa epäsuorasti todetaan. Tällainen kauneus – ja rohkeus sen esittelemiseen – oli aivan yhtä tavoittamattomissa kuin Bown 10 000 markan hintainen ”sota-asu”.

Kerta toisensa jälkeen aikalaisia kehoitettiin vertaamaan itseään elokuvatahtiin, eikä vain *Filmiaitassa*. *Suomen Kuvalehti* pani pystyyn kilpailun, jossa kysytään, onko joku naislukija oli Clara Bown tai mieslukija Ramon Novarron näköinen: ”Kehoitamme lukijoitamme kurkistamaan peiliin ja katsomaan, ovatko he sattumalta näiden näköisiä ja lähettämään kuvansa meille.

⁴⁸⁴ ”Juupa”, ”Tällä kertaa... vartalonkauneuskilpailu.”, *Filmiaitta* 25–26 (1927), 7.

⁴⁸⁵ ”Filmiaitan vartalonkauneuskilpailu on nyttemmin ratkaistu”, *Filmiaitta* 27–28 (1927), 16; ”Juupa”, ”Tällä kertaa... vartalonkauneuskilpailu”, *Filmiaitta* 25–26 (1927), 7.

⁴⁸⁶ ”Filmiaitan vartalonkauneuskilpailu on nyttemmin ratkaistu”, *Filmiaitta* 27–28 (1927), 16–17.

⁴⁸⁷ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 13–14 (1927), 230.

⁴⁸⁸ ”Rooman kaunein nainen”, *Filmiaitta* 3 (1928), 18.

⁴⁸⁹ Ibid.

⁴⁹⁰ Ibid.

Julkaisemme parhaat, t. s. näköisimmät.”⁴⁹¹ Pian lehdessä julkaistiin koko joukko naisten kuvia, mutta ketään ei pidetty erityisen yhdennäköisenä ihailun naistähden kanssa.⁴⁹² Suomalaisille nykyajan tytöille kalliit vaatteet, Hollywood-tähteys ja elokuvaletkien esittelemä vartalonkauneus olivat vain kaukaisia unelmia. Paradoksaalisesti *Filmiäitassa* julkaistiin lehtijuttuja, joista toiset olivat omiaan vahvistamaan heidän unelmiaan, toisten korostaessa, ettei suomalaisista tehtaantytöistä ollut flappereiksi saati Hollywood-tähdiksi.

Yltäkylläinen kuluttaminen, johon suomalaisilla tehtaantytöillä ei ollut varaa, ei kuitenkaan ole merkittävässä asemassa kaikissa flapper-elokuvissa. Marsha Oregon väittää, että elokuvassa ”Jokin” Betty Lou Spence on ”ideaalinen kuluttaja: hän näkee, hän haluaa ja lopulta hän myös saa”.⁴⁹³ Oregonin mukaan Spencen halu kattaa niin materiaaliset tuotteet kuin Cyrus Walthamin itsensä, joka tavaratalon omistajan poikana edustaa konsumerismia kokonaisuudessaan. Oregonin tulkinta kestää huonosti tarkastelua. ”Jokin”, kuten nimikin jo kertoo, on elokuva, jonka aiheena on ”se jokin”. Teos alkaa Elinor Glynin kirjoittamalla välitekstillä: ”Jokin on se ominaisuus, joka joillain on, joka vetää kaikkia muita puoleensa magneettisella voimallaan.”⁴⁹⁴ Oregonin mukaan Spencen ihastusta Walthamiin värittää hänen tietoisuutensa siitä, että mies ”maailman suurimman tavaratalon omistaja”.⁴⁹⁵ Ideaalinen kuluttaja haluaa koko tavaratalon, Oregon tuntuu vihjaavan. Elokuvasa ei kuitenkaan ole paljon mitään, mikä puoltaisi käsitystä, että Spence on kiinnostunut kulutustuotteista. Itse asiassa Elinor Glynin suhtautui kriittisesti kuluttamiseen, koska hän näki sen turruttavan nuorten aistit, mitä seurasivat epätydyttävät ihmissuhteet.⁴⁹⁶

Betty Lou Spencen ei nähdä ostavan elokuvassa ainuttakaan kulutus-tuotetta. Cyrus Waltham, aivan kuten Oregon, olettaa Spencen haaveilevan hienoista tavaroista. Mies lupaa hänelle: ”Ostan sinulle timantteja – vaatteita – mitä ikinä haluat.” Spencen vastaus on napakka: ”Te miehet kai kutsutte tuota rakkaudeksi.” Ei hän halua tavaroita, vaan rakkautta.⁴⁹⁷ Kun Spence valmistautuu lähtemään kalliiseen ravintolaan, jossa hän tulee nauttimaan illallista Walthamin kanssa, hän tiedostaa tarvitsevansa leningin. Tällöin hän tarttuu saksiin ja nuppineuloihin tehdäkseen päällään olevasta pukineesta oman versionsa muodikkaasta vaatteesta. Vaatetta muotoiltuaan Spence ottaa koristekukkansa sanomalehdestä, johon hän on sen käärintä. Tällöin hän huomaa lehdessä Walthamin tavaratalon mainoksen. Lähikuva Spencen kasvoista kertoo hänen vajoavan haaveisiin, joista hän havahtuu hetken kuluttua

⁴⁹¹ ”Veli Giovanni”, ”Oletteko jonkun elokuvatähden näköinen?”, *Suomen Kuvalehti* 37 (1929), 1639.

⁴⁹² ”Veli Giovanni”, ”Kuka heistä on eniten Clara Bow’n näköinen?”, *Suomen Kuvalehti* 43 (1929), 1935; ”Kuka on eniten Greta Garbon näköinen?”, *Suomen Kuvalehti* 44 (1929), 1983; ”Kuka on eniten Clara Bow’n näköinen?” *Suomen Kuvalehti* 50 (1929), 2271.

⁴⁹³ Marsha Oregon 2003, 84.

⁴⁹⁴ Tämä ja muut elokuvan välitekstien käännökset kirjoittajan.

⁴⁹⁵ Marsha Oregon 2003, 89.

⁴⁹⁶ Laura Horak 2010, 82.

⁴⁹⁷ Elokuvasa on kohta, jossa hän haluaa syödä Walthamin ystävän Montyn kanssa kalliissa ravintolassa, mutta vain päästäkseen lähemmäs Walthamia. Kun Waltham haluaa viettää Spencen kanssa aikaa, hän ei halua mitään kallista, vaan suuntaa miehen kanssa Conney Islandille, jossa he syövät kuumat koirat, jotka mies oletettavasti tarjoaa. Vastaavasti Spence ei halua Montyn kyyditsevän häntä loistoautolla, vaan pyytää tätä matkustamaan kanssaan linja-autolla. Kohtauksessa, jossa Spence on saanut kutsun huviristeilylle, Monty kertoo hänen tarvitsevan uudet vaatteet. Toisin sanottuna Spence ei pyydä mitään. Hän vastaakin: ”Se on sinun ongelmasi, saat ostaa ne minulle!”

hänen ystävänsä taputtaessa käsiään yhteen. Spence ravistelee päätään ja osoittaa mainosta kuin kertoen sen saaneen hänen ajatuksensa toiseen maailmaan. Mainos tiedottaa tavaratalon myyvän pariisilaista muotia jopa puoleen hintaan. Oregonista mainos muistuttaa Spenceä sekä siitä mihin hänellä ei ole varaa että siitä mitä hän voi saada naimalla Walthamin.⁴⁹⁸ Huomio on osuva, mutta on syytä kysyä, kuinka tärkeitä muotivaatteet Spencelle loppujen lopuksi ovat. Mainoksessa lukee isolla ”Waltham’s”, josta Spence hetkellisesti peittää s-kirjaimen kämmenellään, jolloin kaupan nimi muuttuu miehen nimeksi. Tästä voi tulkita, että Waltham on hänelle tavarataloa ja pukuja tärkeämpi. Mikään ei osoita, että hän varsinaisesti haluaisi kalliin vaatteen. Sitä paitsi, mainos on vanha, eikä se täten edusta uusinta muotia. Oregonin mielestä Spencen tekemä leninki on pariisilaisen puvun ”heikkolaatuinen jäljitelmä”.⁴⁹⁹ Huomio menee asian vierestä, koska sillä ei ole lainkaan väliä, onko puku kehno jäljitelmä vai aito pariisilainen merkivaate. Ehkä Spence haaveilee hetken aikaa vauraudesta ja muodikkaista vaatteista, mutta vain hetken, eikä mikään puolla tulkintaa, että hän häpeilisi omaa pukuaan. Ravintolassa hän haluaa istua keskellä salia, missä kaikki voivat nähdä hänet. Kun häntä vertaa muihin paikalla oleviin naisiin, hänen huomaa olevan kalliisiin vaatteisiin pukeutuneita naisia kauniimpi, säteilevämpi ja hauskempi. Tämän huomaa myös Waltham, sillä hän ihastuu Spenceen tuona iltana. Katsojalle käy selväksi, että Spencellä on ”jokin”, minkä takia hän ei tarvitse Pariisin muotia. Päinvastaisesti muodikkaisiin vaatteisiin pukeutuneet naiset tarvitsevat tämän luonteenpiirteen, mutta sepä on jotain mitä ei rahalla saa.

Elokuvassa on kolme keskeistä naishahmoa, joita on syytä verrata toisiinsa. Betty Lou Spencen työväenluokkainen kämpppäkaveri on nuori vähäosainen nainen, joka ei kykene työskentelemään, koska hän on sairas. Kyseessä on realistinen hahmo, oikea nykyajan tyttö. Spencen kilpakosija on nuori ylempiluokkainen nainen. Hän on varakas ja aina hyvin pukeutunut sekä Walthamin mieltietty. Vaikka hänellä on yllin kyllin kulutustuotteita sekä varallisuutta, hän ei ole muuta kuin tylsä aikansa elänyt tyyppi, joka ei ole lainkaan hauska. Tämän takia Waltham ei hänestä suuremmin välitä, ei ainakaan sen jälkeen kun hän on tutustunut Spenceen. Spence on kämpppäkaverinsa kaltainen vähävarainen työssä käyvä nuori nainen, jolla ei ole varaa ylellisyyksiin. Hahmo on kuitenkin eskapistinen luomus, sillä hänellä on ”jokin”, mistä johtuen hän on kaikkien miesten suosikki. Se, että Spence muistuttaa monessa suhteessa kämpppäkaveriaan, tekee hänestä helpon samastumisen kohteen. Suomalaiset tehtaantytöt saattoivat ajatella, että Spence on monessa mielessä heidän kaltaisensa.

Ravintolassa Spence huomaa kiinnittäneensä rintakukkansa lähelle vyötäröön, vaikka kaikki rikkaat naiset ovat kiinnittäneet omansa rinnan korkeudelle. Yrittäen kovasti olla niin kuin nämä muut naiset, Spence siirtää koristeen vyötäröltä rinnalleen. Katsoja kuitenkin huomaa, että tämä on virhe, sillä Elinor Glyn saapuu ravintolaan. Hänen koristekukkansa on vyötäröllä, aivan kuten Spencelläkin alun perin oli. Glyn keksi ”jonkin”, mikä tarkoittaa, että hän oli sen suhteen auktoriteetti, minä hän elokuvassakin esiintyy. Hän jos kuka tiesi, mihin kohtaan koristekukka tuli kiinnittää. Toisin sanottuna Spence kiinnitti kukkansa oikein, mutta rikkaat naiset ohjasivat häntä harhaan, aivan kuten lehtimainos sai hänet hetkeksi unelmoimaan pariisilais-

⁴⁹⁸ Marsha Oregon 2003, 90.

⁴⁹⁹ Ibid.

muodista. Elokuva siis esittää, ettei sillä ole merkitystä, tunteeo ihminen etiketin tai onko hänellä varaa ja mahdollisuuksia pukeutua muodin mukaisesti, sillä mitä viehättävyyteen ja suosioon tulee, vain ”jollakin” on merkitystä. Glyn ei koskaan kertonut mitä ”jokin” todella on, mutta elokuvasta ja hänen kirjoituksistaan saa käsityksen, että kyse on seksikkyydestä. ”Jokin” on sekä fyysistä viehätysvoimaa että persoonallisuutta, mikä kiehtoo toisia seksuaalisesti. Näin sen mielsi myös Roland af Hällström.⁵⁰⁰ Elokuvan pohjalta voi tulkita, ettei flapper tarvitse mitään muuta kuin tämän tärkeän luonteenpiirteen. Kaupunkilaisena Spence on kuluttaja siinä missä kaikki kaupunkilaiset ovat, mutta hänestä keskusteleminen ”ideaalikuluttajana” on harhaanjohtavaa. Oregon lukee enemmän konsumerismia elokuvaan kuin konsumerismia elokuvasta. Spence ei rakastu Cyrus Walthamiin, koska tämä on tavaratalon omistajan poika, vaan se tähden, että myös Walthamilla on ”jokin”. Elokuvan päättävässä otoksessa sana ”It” nähdään hahmojen välissä heitä yhdistävän tekijänä.

Clara Bowlla oli Suomessa iso joukko ihailijoita. Näillä tähtikuumeisilla nykyajan tytöillä ei ollut varaa kalliisiin vaatteisiin, joihin hänen kerrottiin pukeutuvan, eikä heidän vartaloitaan ylistetty innovatiivisin adjektiivein. Suuri kuilu erotti tähdet heidän ihailijoistaan. Jos tämä oli lannistavaa, Bown tunnetuin elokuva osoitti, ettei kalliilla vaatteilla ollut paljon merkitystä. Nykyajan tytöllä piti vain olla ”jokin”, tuo maaginen ominaispiirre. Eipä ihme, että päivälehtien sivuilla julkaistuissa elokuvamainoksissa kysyttiin, oliko aikalaisilla kyseinen ominaispiirre, ja luvattiin että on kun elokuvan käy katsomassa.⁵⁰¹ Tuskinpa moni osasi varmasti sanoa, oliko itsellä ”jokin”. Se oli vähän sama kuin olisi pohtinut, oliko itse tähtiainesta. Näyttää siltä, etteivät kaikki jääneet murehtimaan kalliiden vaatteiden puutetta. Olavi Paavolainen nimittäin toteaa, että ”[m]oni pieni konttorityttö on rohkeasti uurtanut syvemmäksi naamiaispuikunsa aukkoja muistellessaan Mae Murrayta tai Gloria Swansonia” kuin viitaten siihen, ettei Betty Lou Spence omista merkkivaatteita, vaan muotoilee vanhan vaatteensa uusiksi.⁵⁰²

”Jokin” ei ole ainoa flapper-elokuva, joka oli omiaan kyseenalaistamaan *Filmiaitassa* esitettyjä käsityksiä kalliiden vaatteiden ja vartalonkauneuden merkityksestä. *Siivoajatytöstä filmitähdeksi* (*Ella Cinders*, 1926) sai Suomen ensi-iltansa tammikuun 30. päivä vuonna 1928. Kyseessä on Colleen Moore -elokuva, jota sitäkin voi luonnehtia tuhkimotarinaksi. Tätä korostaa jo elokuvan suomenkielinen nimi, joka korostaa muutosta, jonka moni nykyajantyttö toivoi saavansa kokea. Elokuvassa nuori kaltoin kohdeltu työväenluokkainen tyttö voittaa kauneuskilpailun, mikä antaa hänelle mahdollisuuden paeta umpikujaan ajautunutta elämäänsä ja lähteä Hollywoodiin, missä hän on saava elokuvaroolin. Tyttö voittaa kilpailun vahingossa, vaikka hän on huolellisesti opetellut poseeraamista lukemastaan kirjasta. Juuri kun hänen valokuvaansa ollaan ottamassa, kärpänen sattuu laskeutumaan hänen nenänpäälle sillä seurauksella, että hänen silmänsä menevät kiertoon. Tyttö hämmästyy nähdessään kuvansa, sillä hän on uskonut voittaneensa hyvällä poseerauksella ja kauniilla kasvoilla. Tuomari selittää hänelle miten asiat ovat: ”kauneus ei merkitse mitään. Elokuviin tarvitaan uusia hauskoja kasvoja”. Jos ”Jokin” osoitti, ettei nykyajantyttö tarvinnut kalliita merkkivaatteita ollak-

⁵⁰⁰ Roland af Hällström 1936, 121.

⁵⁰¹ Punaisen Myllyn mainos, *Suomen Sosialidemokraatti* 26.9.1927, 2.

⁵⁰² Olavi Paavolainen 1990, 422.

seen flapper, niin *Siivoojatytöstä filmitähdeksi* osoitti, ettei kauneus ollut ainoa elokuvatuottajien arvostama vartalonpiirre. ”Jokin” ja *Siivoojatytöstä filmitähdeksi* olivat omiaan pitämään kaukaiset unelmat elossa.

SUOMALAISET HOLLYWOODISSA

Kaksikymmentäluvun puolivälissä joukko ruotsalaisia taiteilijoita palkattiin Hollywoodiin. Yhdysvaltoihin muuttaneiden joukossa olivat näyttelijät Greta Garbo ja Lars Hanson. Suomessa monet toimittajat iloitsivat ruotsalaisten menestyksestä, mutta samanaikaisesti toivottiin, että taiteilijat palaisivat kotimaahansa. ”Naapurimaamme kyvyt ovat onnistuneet hyvin Hollywoodissa”,⁵⁰³ nimettömänä esiintyvä *Filmiaitan* toimittaja mainitsee tyytyväisenä. ”Lars Hanson kuuluu viihtyvän siellä oikein mainiosti” ja ”Greta Garbo kuuluu olevan Hollywoodin kauneimpia ja pidetyimpiä tähtiä”.⁵⁰⁴ Suomessa tiedettiin, että Hollywoodissa oli varsinainen skandinavialainen siirtokunta.⁵⁰⁵ Kirjoittelua leimasi lievä naapurikateus. Kaksikymmentäluvun lopulla ryhtyttiinkin keskustelemaan, josko joku suomalainenkin menestyä Hollywoodissa. ”Kun meillä on niin paljon yhteistä Ruotsin ja muun Skandinavian kanssa, niin joutuu mieleen vallaton kysymys: olisiko meilläkin, paitsi puutavaraa ja paperia, kenties jotain vientitavaraa Hollywoodiin?”⁵⁰⁶ pohtii ”V. J.” *Filmiaitassa*. Kysymys, näinkin varovaisesti esitettynä, oli toden totta vallaton. Suomalaista elokuvaa ja sen tekijöitä ei tunnettu maailmalla. Suomessa ei ollut konsensusta edes siitä, oliko maassa elokuvatähtiä,⁵⁰⁷ mutta Urho Somersalmen todistettiin olevan kansainvälisesti tunnettu näyttelijä, hänen esiinnyttyään ruotsalaisissa elokuvissa,⁵⁰⁸ ja Axel Slanguksen arveltiin voivan saada ulkomailta houkuttelevia työtarjouksia.⁵⁰⁹

Ajatus suomalaistähden saamisesta Hollywoodiin ei jättänyt *Filmiaitan* toimittajia rauhaan. Jos Suomessa ei tunnettuja elokuvatähtiä ollutkaan, saattoi joku suomalainen olla tietämättään tähtiainesta, toimittajat vaikuttavat ajatelleen. Tulkintaa puoltaa *Filmiaitassa* julkaistu lehtijuttu, joka käsittelee sijaisnäyttelijöiden työn vaaroja ja ammatissa toimivien tähtihaaveita. Nimettömänä pitäytyvä toimittaja pohtii: ”Ehkä on Hollywoodissa joku suomalainenkin stuntman, sillä suomalaisia ei yleensä tunneta pelkureiksi.”⁵¹⁰ Hänestä tällaisesta stuntmanista voisi tulla tähti. ”Mitä oli Greta Garbo Hollywoodiin lähtiessään? Hän oli tunnettu Ruotsissa, hiukan tunnettu meillä, mutta tämä ei vielä sano paljon. Hän joutui Hollywoodiin, filmasi ja onnistui”,⁵¹¹ yksi *Filmiaitan* toimittajista kirjoittaa kuin korostaen suomalaisten näyttelijöiden mahdollisuuksia maailmalla. Garbon tarina todisti, että maailmalla vähän tunnettu näyttelijä saattoi saada kutsun Hollywoodiin. Toimittajien haaveet olivat yhtä realistista kuin useimpien tähtikuumeisten unelmat, minkä toimittajat myös tiesivät. ”V. J.” päätyy toteamaan *Filmiaitassa*,

⁵⁰³ ”Hollywoodiin skandinaavista siirtolaa”, *Filmiaitta* 6 (1927), 109.

⁵⁰⁴ Ibid.

⁵⁰⁵ Leonard Clairmont, ”N. O. Chrisander huomataan Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 16–17 (1927), 256.

⁵⁰⁶ ”V. J.”, ”Amerikkaan, Amerikkaan - - - !”, *Filmiaitta* 5 (1927), 84.

⁵⁰⁷ Jaakko Seppälä 2007b, passim.

⁵⁰⁸ Katso ”Tähtien’ maailmasta”, *Maailma* Joulu (1927), 560.

⁵⁰⁹ ”Axel Slangus”, *Elokuva* 14 (1928), 9.

⁵¹⁰ ”Elokuvan itsemurhakandidaati”, *Filmiaitta* 4 (1928), 4.

⁵¹¹ ”Onko amerikatar lyöty laudalta”, *Filmiaitta* 8 (1928), 8.

että ”kulunee vuosia ennenkuin suomalaiselle taiteilijalle tulee Hollywoodista kirje, joka sisältää valmiiksi laaditun kontrahtilomakkeen”.⁵¹²

Suomessa tiedettiin hyvin, että ”suuri osa nuorisosta, joka tulee Hollywoodiin saavuttaakseen kuuluisuutta, ei koskaan pääse pitemmälle kuin agentin odotushuoneeseen”.⁵¹³ Vuosikymmenen puolivälissä paroni Gösta Gustafsson Wrede kirjoitti *Filmiaitta*n lehtijuttuja tähdeksi pääsemisen vaikeudesta. Hän tiesi mistä kirjoitti, sillä tähtikuume oli iskenyt häneenkin. Wrede oli pakannut laukkunsa ja lähtenyt Hollywoodiin koettamaan onneaan. Koska hänellä ei ollut kylliksi varoja, jotta hän olisi päässyt Los Angelesiin asti, hän joutui keksimään vaihtoehtoisia matkustustapoja.⁵¹⁴ Tie tähtiin oli pitkä ja raskas, mutta jotkut selvisivät haasteiden ylitse. Hetkellisesti *Filmiaitan* lukijoista saattoi näyttää siltä, että Hollywoodissa oli kuin olikin suomalainen tähti. Wrede näet lupaa kertoa, ”miten hän voitti vastukset ja miten hänen unelmansa toteutuivat”.⁵¹⁵

Wrede nautti työstään Hollywoodissa, mutta hän myös kaipasi takaisin Suomeen. ”Amerikka on kyllä hyvä amerikkalaisille’, – sanoo hän – ’mutta ei elämä täällä ylimalkaan ole minkään arvoista pohjoismaalaiselle.”⁵¹⁶ Rivien välistä voi lukea, ettei Wreden menestys ollut kaksista. Mikään tunnettu tähti Wrede ei ollut, mutta hän oli toiminut statistina eli pikkuroolien esittäjänä. ”Parooni Wrede on ollut mukana Rex Ingramin ’Scaramouchessa’ ja Victor Sjöströmin ’Master of Man’-filmissä. Hän saa ensimmäisen suuremman osansa Metro-filmissä ’The Bishop of Cottontown’, jonka ohjauksesta huolehtii Allen Holubar”, *Filmiaitan* anonymi toimittaja esittelee maanmiehensä uraa.⁵¹⁷ Lupausta isosta roolista ja maininnat vaikeuksien voittamisesta antoivat lukijoiden ymmärtää, että Wreden ura oli noususuhdanteinen. Luultavasti tämäkin oli liioittelua, sillä elokuvatietokannat⁵¹⁸ eivät tunne teosta, jossa Wredellä piti olla iso rooli. Sen ohjaajaksi kaavailtu Holubar kuoli yllättäen vuonna 1923,⁵¹⁹ mikä saattoi kaataa hankkeen. Silti Internetissä toimiva *Finnish Hollywood* -sivusto tiedottaa Wreden esiintyneen elokuvassa *The Bishop of Cottontown*.⁵²⁰ Hänen mainitaan esiintyneen myös teoksissa *Scaramouche* (1923), *Korkeimman oikeuden edessä* (*Name the Man*, 1924), *Kings in Exile* (1925) ja *Don Q. Son of Zorro* (1925). Vuonna 1925 valmistuneeksi väitettyä elokuvaa *Kings in Exile* ei myöskään löydy tietokannoista. Luultavasti Wrede esiintyi Hollywood-elokuvissa, mutta hyvin pienissä rooleissa, sillä hänen nimeään ei löydy filmografoista.

Filmiaitan toimituskunta kannusti Wredeä ja moni suomalainen varmasti toivoi, että hänet nähtäisiin jossain huomattavassa roolissa. Tällaista roolia Wrede ei onnistunut saamaan, eikä hänestä kohta enää keskusteltu. Vaikuttaa siltä, että tähtikuumeinen Wrede oli matkustanut Hollywoodiin täynnä tulevaisuudenuskoa, mutta päässyt elokuviin vain statistiksi. Suomalaiset eivät häntä näistä pikkurooleista tunnistanee. Aikalaisille hän oli en-

⁵¹² ”V. J.”, ”Amerikkaan, Amerikkaan - - - !”, *Filmiaitta* 5 (1927), 84.

⁵¹³ ”Hollywood, filmin pääkaupunki”, *Filmiaitta* 1 (1927), 11.

⁵¹⁴ ”G-a W-de”, ”Jack Amerikassa”, *Filmiaitta* 6 (1923), 66–67; ”G-a G-son W-de”, ”Jack Amerikassa”, *Filmiaitta* 7 (1923), 80–81.

⁵¹⁵ Gösta Gustafsson Wrede, ”G-a G-son W-de”, *Filmiaitta* 7 (1923), 81.

⁵¹⁶ ”Gösta Gustafsson Wrede”, *Filmiaitta* 17 (1923), 250.

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ IMDb-tietokanta & AFI Catalog of American Feature Films-tietokannat

⁵¹⁹ Ibid.

⁵²⁰ Finnish Hollywood -sivusto.

nen kaikkea *Filmiaitan* Yhdysvaltojen kirjeenvaihtajana. Jos Wreden ura Hollywood-studioiden palveluksessa olikin noususuhdanteinen, se jäi kesken. Wrede kuoli tapaturmaisesti kuvauspaikalla tammikuun 22. päivä vuonna 1926, ”juuri kun onni rupesi olemaan hänelle myönteinen”.⁵²¹ Ragnar Öllerin sanoin ”Gösta Wrede var den förste sonen av Finland, som stupat på filmens fält.”⁵²²

Wrede ei ollut ainoa suomalainen Hollywoodissa, ei ainakaan omien sanojensa mukaan. Vuonna 1925 *Filmiaitassa* julkaistiin Wreden laatima lehti-juttu, joka kantaa otsikkoa ”Hollywoodin rakastettavin filmitähti – suomalainen”.⁵²³ Tähti oli Marian Nixon, syntyjään Maria Nissinen. Hänen vanhempansa olivat emigroituneet Yhdysvaltoihin ja hän oli ensimmäisen sukupolven amerikkalainen. Toisin kuin Wrede, hän ei ollut Suomesta Hollywoodiin matkustanut tähtikuumeinen nuori, vaan alkuaankin Yhdysvaltojen kansalainen. Wrede oli kuitenkin sitä mieltä, että Nixon oli suomalainen, ja rohkaisi *Filmiaitan* lukijoita olemaan hänestä ylpeitä, tunnettiinhan Nixon lisänimellä ”The Sweetest Girl in Hollywood”.⁵²⁴ Ylpeitä hänestä oltiinkin, Nixon näet pääsi esille myös *Suomen Kuvalehden* kannessa. Kuvateksti kertoo, että Nixon on ”suomalaissyntyinen amerikkalainen filmitähti”.⁵²⁵ Toimittajat eivät olleet Wreden kanssa aivan samaa mieltä tähden suomalaisuudesta, mutta kokivat Nixonin joka tapauksessa läheiseksi. ”[U]skomme, että Marion Nixon pääsee vielä pitkälle valkoisen kankaan taiteessa ja saapuu kerran, ellei elävänä, niin ainakin jossain filmirullassa äitinsä vanhaan kotimaahan loistavan kirkkaana tähtenä, jota me hänen sukulaisensa ihaillen katsomme”,⁵²⁶ *Suomen Kuvalehden* anonyymi toimittaja haaveilee. Nixon saavutti menestystä. ”Pieni suomalaisneiton, Marion Nixon, jonka olemme nähneet useissa elokuvissa, on nyt kohonnut Richard Barthelmessin vastanäyttelijäksi”, *Filmiaitan* nimettä esiintyvä toimittaja iloitsee.⁵²⁷

Nixon esiintyi Hollywood-elokuvissa vuodesta 1923. Hän näytteli muun muassa John Gilbertin, Buck Jonesin, Tom Mixin ja Hoot Gibsonin tähdittämässä elokuvissa.⁵²⁸ Nixonilla oli ilmeisen vakiintunut tähtikuva. *Elokuvassa* anonyymi toimittaja näet mainitsee, että Nixon nähdään pian Paul Lenin elokuvassa *Kiinalainen papukaija* (*The Chinese Parrot*, 1927) ”nättinä nuorena tyttönä tietenkin edelleen, sillä siihen hänellä on jumalanluomasta kaunis muoto ja vartalo, mutta nyt hän esiintyy vaaleakutrisena impenä sensijaan että aikaisemmin olemme oppineet näkemään hänet tummatukkaisena”.⁵²⁹ Nixon näytteli toistuvasti kainoja nuoria naisia, hieman samaan tapaan kuin Janet Gaynor.⁵³⁰ Amerikansuomalaisen tähden ura oli menestyksenkäs sikälikin, että hän siirtyi ilman suurempia ongelmia mykkäelokuvista äänielokuvaan. Niiden parissa hän työskenteli aina vuoteen 1936 saakka. Vaikka Nixon aina toisinaan noteerattiin lehtien sivuilla niin suomalaisena kuin suomalais-

⁵²¹ ”Ratsuväestä elokuvaamoon”, *Elokuva* 13 (1929), 6; ”R. Ö.”, ”Gösta Wrede”, *Filmrevyn* 2 (1926), 26–27; *Finnish Hollywood* -sivusto.

⁵²² ”R. Ö.”, ”Gösta Wrede”, *Filmrevyn* 2 (1926), 27.

⁵²³ Gösta Gustafsson Wrede, ”Maailman rakastettavin filmitähti – suomalainen”, *Filmiaitta* 6–7 (1925), 125–127.

⁵²⁴ *Ibid.*, 125.

⁵²⁵ *Suomen Kuvalehti* 39 (1927), kansi.

⁵²⁶ ”Marion Nixon suomalaissyntyinen filmitähti”, *Suomen Kuvalehti* 39 (1927), 1475.

⁵²⁷ Leonard Clairmont, ”Nähtyä ja kuultua Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 15–16 (1928), 8–9.

⁵²⁸ Ephraim Katz 2001, 1016–1017.

⁵²⁹ ”Uusia Universal-elokuvia”, *Elokuva* 2 (1928), 10.

⁵³⁰ Ephraim Katz 2001, 1016–1017.

syntyisenä yhdysvaltalaisena, hänestä ei keskusteltu läheskään samoissa määrin kuin monista muista Hollywood-tähdistä. Itse asiassa kirjoittelu oli verrattain vähäistä, tähden suomalaiset sukujuuret huomioon ottaen. Tämä johtui luultavasti siitä, että useimmat elokuvat, joissa Nixon esiintyi, eivät olleet ensiluokkaisia saati suurelokuvia, vaan verrattain vähäisiä teoksia.

Suomessa tähteydestä haaveileminen on yhdistetty toistuvasti nuoriin naisiin, joihin tähtikuume iski epidemian lailla. Anu Koivunen osoittaa tämän analysoimalla kaksikymmentäluvun lopun elokuvakeskusteluja,⁵³¹ Outi Hupaniittu taas tarkastelemalla *Filmiaitan* järjestämiä kilpailuja, joissa etsittiin uusia elokuvatahtia.⁵³² Se on kuitenkin jäänyt huomaamatta, että ne tähtikuumeiset suomalaiset, jotka lähtivät varmuudella Hollywoodiin, olivat suvustaan huonontuneita aatelismiehiä. Heistä ensimmäinen oli paroni Gösta Gustafsson Wrede, toinen ratsumestari Carl Magnus Gunnar Emil von Haartman. Kun Wrede oli jo unohdettu, *Filmiaitassa* julkaistiin odotettu uutinen: ”Hollywoodin filmitähtien joukosta on keksitty toinenkin suomalainen, ensimmäinen on Marion Nixon.”⁵³³ Elokuvalehtien sivuilla von Haartmaniin ja hänen mahdollisuuksiinsa Hollywood-studioiden palveluksessa suhtauduttiin samalla innostuksella kuin oli suhtauduttu sekä Wredeen että Nixoniin:

Ruotsalaisen filmilehden Filmjournalenin I:ssä numerossa oli eräs virheellisyys, jonka nyt oikaisemme. Siinä puhutaan eräästä *ruotsalaisesta Karl von Haartmanista*, jonka Stroheim on löytänyt ja joka esiintyy hänen uudessa filmissään ’Morsiusmarssi’. Amerikkalaiset lehdet ovat häntä kiittäneet ja ylistäneet ja odottavat suuria hänestä. Mutta *todellisuudessa* ei Karl von Haartman ole ruotsinmaalainen vaan *suomalainen*, tarkemmin sanoen helsinkiläinen. [...] pari vuotta sitten matkusti hän Amerikkaan ja näyttää nyt olevan matkalla aurinkoon.⁵³⁴

Von Haartmanilta odotettiin paljon. Jutun laatinut anonymi toimittaja napauttaa: ”Kuten näkyy on täällä *meilläkin* filminäyttelijäainesta eikä vain naapurimaassa.”⁵³⁵ Aikalaisten annettiin jälleen ymmärtää, että heidän maanmiehensä on tekemässä läpimurron Hollywoodissa. Von Haartman on ”filmitaiteilija, joka on onnistunut hyvin siellä kaukana ja voi odottaa loistavaa tulevaisuutta”,⁵³⁶ *Filmiaitan* anonymi toimittaja analysoi. Tällaisia käsitelmiä oli muillakin. Leonard Clairmont sanoo, että ”von Haartman kuuluu samaan luokkaan kuin Roy d’Arcy’kin, ylhäiseen ja ironiseen”.⁵³⁷ Tällaisten lausuntojen valossa saattoi näyttää siltä, että von Haartman oli esiintynyt toistuvasti samankaltaisissa rooleissa, kuten Hollywood-tähden kuuluikin.

Ennen elokuvauraansa Carl von Haartman palveli Uudenmaan rakunarykmentissä, missä hän yleni ratsumestariksi. Hän erosi sotaväestä vuonna 1924 ja lähti Yhdysvaltoihin. ”Suoraa tietä elokuvaanko?”,⁵³⁸ kysyy *Elokuva*n anonymi toimittaja. ”Älkää luulko”, von Haartman vastaa, ”että

⁵³¹ Anu Koivunen 1992, passim.

⁵³² Outi Nieminen 2006, passim.

⁵³³ ”Suomalainen filmisankari”, *Filmiaitta* 11 (1927), 183.

⁵³⁴ ”Hollywood, filmin pääkaupunki III”, *Filmiaitta* 6 (1927), 107.

⁵³⁵ Ibid.

⁵³⁶ ”Suomalainen filmisankari”, *Filmiaitta* 11 (1927), 183.

⁵³⁷ Leonard Clairmont, ”Nähtyä ja kuultua Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 15–16 (1928), 9.

⁵³⁸ ”Ratsuväestä elokuvaamoon”, *Elokuva* 13 (1929), 6–7.

pääsy siihen on niin helppo.”⁵³⁹ Von Haartman sanoo tehneensä monenlaisia hanttihommia ennen kuin hän Elinor Glyniin tutustuttuaan sai roolin elokuvasta *Rakkauden sokeus* (*Love's Blindness*, 1926). Tämän jälkeen hän esiintyi omien sanojensa mukaan muun muassa Erich von Stroheimin elokuvassa *Häämarssi* (*The Wedding March*, 1928). Mistään isoista rooleista ei kuitenkaan ollut kyse, vaan von Haartman toimi statistina. Hän liioitteli saavutuksiaan melkoisesti: ”Tällä tavalla olin jo tullut jonkin verran tunnetuksi Hollywoodissa, ja Fox yhtiö tarjosi minulle sopimuksen viideksi vuodeksi.”⁵⁴⁰ ”Sopimus Foxin kanssa purkaantui kuitenkin ja United Artists tarjosi minulle mielenkiintoisen tehtävän suurelokuvassaan ’Helvetin enkelit’ [*Hell's Angels*, 1930], jossa sain näytellä kreivi Dona zu Schlodienin osaa.”⁵⁴¹ Elokuvassa von Haartman esiintyy pienessä roolissa ilmalaivan komentajana, eikä hahmoa mainita nimeltä. Von Haartman kertoo päätyneensä lopulta Foxin palvelukseen teknilliseksi johtajaksi, jollaisena hän toimi tuotannoissa *Neljä poikaa* (*Four Sons*, 1928) ja *Siivet* (*Wings*, 1929). Hän lähti Hollywoodista heinäkuussa 1928 viettääkseen pari kuukautta Suomessa, mutta nämä kuukaudet venähtivät, eikä hän enää palannut studioiden palvelukseen.⁵⁴²

United Artists -yhtiön Pohjoismaiden edustaja majuri L. A. Schenström oletti Hollywood-elokuvassa esiintyvän maanmiehen kiinnostavan suomalaisia. ”Erikoista mielenkiintoa herättää Suomessa elokuva ’Pimeyden enkelit’, [...] sillä siinä esiintyy Suomesta kotoisin oleva näyttelijä, ratsumestari Carl von Haartman”,⁵⁴³ Schenström kertoo tulevasta ohjelmistosta häntä haastattelevalle *Elokuvan* toimittajalle. Vaikka rooli oli pieni, Schenström piti sitä myyntivalttina. Vastaavasti *Filmiaitassa* ilmoitettiin, että von Haartman nähtäisiin sivuosassa elokuvassa *Siivet*.⁵⁴⁴ Elokuvakeskusteluja seuranneet aikalaiset tunsivat von Haartmanin hyvin ja he olivat tietoisia hänen monista tehtävistään Hollywood-studioiden palveluksessa, hän kun muisteli niitä laimissaan lehtijutuissa. Von Haartman esimerkiksi kertoo, että kun ohjaaja William Wellman etsi *Siipien* kuvauksia varten miehiä, jotka olivat palvelleet Saksan armeijassa, kaikki statistit väittivät palvelleensa keisaria. Von Haartman kuitenkin tiesi, kuinka Saksan armeijassa palvelleet erotetaan valehtelijoista. ”Herra Wellman on eräs oivallinen keino, jolla voi päästä varmuuteen siitä, ketkä ovat palvelleet Kaiserin joukoissa ja ketkä eivät”,⁵⁴⁵ von Haartman muistelee sanoneensa. ”Hankkikaa kivääri ja antakaa kaikkien tehdä saksalaiset kivääritemput ja lopuksi vielä marssia ohitsenne paraatimarssia [...] Minusta tuli saksalaisten lentäjiin teknillinen neuvonantaja.”

Carl Von Haartman kiinnosti aikalaisia ja moni suhtautui häneen kuin isoonkin Hollywood-tähteen. Tästä kertoo jo se, että von Haartmanin osoite julkaistiin *Filmiaitassa* ihailijakirjeiden lähettämistä varten.⁵⁴⁶ Tulkintaa puoltaa myös *Elokuva*-lehdessä julkaistu vastaus: ”C. von Haartmanin ihailija Salossa kävelee kaduilla ja katselee autoilijoita. No niin, Elokuva myöntää että Salon neitosella on hyvät silmät, sillä se oli todellakin ratsumestari von

⁵³⁹ Ibid.

⁵⁴⁰ Ibid.

⁵⁴¹ Ibid.

⁵⁴² Ibid.

⁵⁴³ ”Juttusilla majuri Schenströmin luona”, *Elokuva* 20 (1928), 6.

⁵⁴⁴ ”Siivet”, *Filmiaitta* 2 (1929), 12–13.

⁵⁴⁵ ”Giles”, ”Valmisteluja ’Siipiä’ varten”, *Filmiaitta* 4 (1929), 14.

⁵⁴⁶ ”Jambo”, ”Vastausosasto”, *Filmiaitta* 9 (1927), 159.

Haartman, joka ajoi 12. p. v.k. Salon läpi, mutta ei nti Segerbergin kanssa.”⁵⁴⁷ Teuvo Tuliokin toteaa vuonna 1974 julkaistuissa muistelmissaan, että von Haartman ”oli ainoa kansainvälien tähtemme, ollut monia vuosia Amerikassa, esiintynyt monissa filmeissä, jopa Erich von Stroheimin kanssa”.⁵⁴⁸ Toisaalta von Haartmanin Hollywood-tarinoihin suhtauduttiin epäillen ja hänen kustannuksellaan saatettiin pilailla. Jussi Roudan romaanissa *Filmikesän seikkailut* on aatelismies, joka esitellään tällä tavalla:

Ensimmäisenä tuli siitä [ovesta] sisälle voimakas hajuveden tuoksu, sitten tuli näkyviin pari säämiskähansikkaita, samaan aikaan kun kynnyksen yli tunkeutui pitkä, kiiltonahkainen kenkä. Näitä seurasi hopeanuppinen keppi ja sen mukana arvokkaan hitaasti pitkä, knallipäinen herrasmies, joka oli kuin vaeltava loistoräätälin kilpi.⁵⁴⁹

Aristokraatin elein hahmo ojentaa hänet sisään laskeneelle nuorukaiselle käyntikortin, jossa lukee nimi ”G. A. FR. von CEDERSPJUTH r. kornett”.⁵⁵⁰ Näyttävän sotilasuran tehnyt von Cederspjuth ilmoittaa vastaperustetun elokuvien tuotantoyhtiön edustajille, että hänellä on suuria suunnitelmia elokuvien suhteen, minkä takia hän on opiskellut ulkomailla filmitekniikkaa.⁵⁵¹ Kun Cederspjuth vielä mainitsee, että hän on valmis palvelemaan niin ohjaajana, pukuasiantuntijana kuin näyttelijänäkin, ei elokuvakeskusteluja seuranneille lukijoille jäänyt epäselväksi, että hahmon esikuva oli von Haartman. Romaanin edetessä hahmo osoittautuu melkoiseksi petkuttajaksi.

Von Haartmanin Hollywood-ura oli eittämättä menestyksekkäämpi ja monipuolisempi kuin Gösta Gustafsson Wreden, mutta tähti hän ei ollut, vaikka jotkut niin halusivat uskoa. Wreden ura jäi lyhyeksi ja saavutukset vähäisiksi, Marian Nixon taas oli vähintään yhtä amerikkalainen kuin suomalainen, mikä tarkoittaa, että von Haartman oli aikansa huomattavin suomalainen Hollywoodissa. Se, että hän työskenteli isojen tunnettujen tuotantojen parissa selittää sen, että häneen kiinnitettiin Hollywoodin kolmesta tiedetystä suomalaisesta kaikkein eniten huomiota.

Jos Hollywoodissa oli kaksikymmentäluvulla muitakin suomalaisia, heidän saavutuksensa olivat niin vähäisiä, ettei heistä paljon keskusteltu lehden sivuilla. Viitteitä heidän olemassaolostaan silti annettiin. Aleko Lilius kertoo *Filmiaitassa*, että ”suomalainen rouva Betty Ahonurho – Miss Betty – tekee näinä päivinä hyvän sopimuksen Universalin kanssa. Kerrotaan, että hän saisi esittää yhden suuren osan eräässä elokuvassa”.⁵⁵² Tämän nimistä näyttelijää ei filmografioista kuitenkaan löydy. Vähälle huomiolle jäi myös ”Andrew Jaerve, alias Antti Järvinen”, jonka mainitaan olevan yhdysvaltalaisissa elokuvissa esiintynyt ”suomalainen ’elokuvatähti’”.⁵⁵³ Selvää on, että *Filmiaitan* toimittajien suuret toiveet olivat vallattomia: Hollywoodissa eivät suomalaiset tähdet loistaneet.

⁵⁴⁷ ”Mitä haluatte tietää?”, *Elokuva* 14 (1929), 14.

⁵⁴⁸ Teuvo Tulio 2002, 63–64.

⁵⁴⁹ Jussi Routa 1931, 25.

⁵⁵⁰ *Ibid.*, 26.

⁵⁵¹ *Ibid.*, 28, 30.

⁵⁵² Aleko Lilius, ”Hollywood-uitisia”, *Filmiaitta* 15–16 (1928), 10.

⁵⁵³ ”Langan ja kipinän kertomaa”, *Filmiaitta* 8 (1929), 22.

SUOMALAISEN ELOKUVAN AMERIKKALAISTAMINEN

Kaksikymmentäluvun lopulla suomalaisissa kulttuurikeskusteluissa puhalsivat uudet tuulet. Kimmo Laineen sanoin "[i]sänmaallisuus ja kansallinen paatos saivat vastaansa joukon kansainvälisiä modernin maailman merkkejä".⁵⁵⁴ Maailmalla, kuten myös Suomessa, keskusteltiin Roland af Hällströin sanoin "elokuvan sekä kaupallisen että taiteellisen puolen amerikkalaistumisesta".⁵⁵⁵ Kansainvälistymispyrkimykset olivat jo pidemmän aikaa koskettaneet muita taiteita,⁵⁵⁶ pienemmissä määrin myös suomalaista elokuvaa. Nyt suomalaisen kulttuurin kansainvälistyminen oli aiempaa voimakkaampaa: Helsinkiin kaavailtiin pilvenpiirtäjää⁵⁵⁷ ja tulenkantajat ylistivät modernistisia virtauksia.⁵⁵⁸ Vesa Mauriala korostaa, että kulttuurielämä näytti kaksikymmentäluvun lopulla vapaammalta kuin aiemmin, mutta vain hetken aikaa, sillä kansainvälistymispyrkimykset tyssäsivät kolmekymmentäluvun alussa oikeistoradikalismiin ja nationalistisiin vastalauseisiin.⁵⁵⁹

Läpi kaksikymmentäluvun elokuvatuottajat olivat toivoneet voivansa myydä Suomen kansan ja luonnon kuvauksia ulkomaille asti. Tästä kertoo *Elokuvan* toimituskunta: "sikäli kun tunnemme, on jokaiselle tähän asti meillä valmistetulle elokuvalle toivottu menekkiä myös ulkomaiden markkinoilla ja saatukin."⁵⁶⁰ Mistään isosta menekistä ei voinut puhua.⁵⁶¹ "Onhan se selvää, että kun jossain maassa aletaan filmejä valmistaa, huomio ensin kiinnittyy oman kansan elämään ja tapoihin",⁵⁶² *Filmiaitan* nimettömänä kirjoittava toimittaja esittää. "Mutta jos tätä periaatetta tullaan noudattamaan vuosikausia, eikä sen ohessa lainkaan tehdä muunlaisia elokuvia on se ehdottomasti vahingoksi."⁵⁶³ Vahinko se oli jo sen takia, että "ulkolaiset markkinat eivät huoli tämänlaatuista tavaraa".⁵⁶⁴ Suomesta ei ollut kasvanut kaksikymmentäluvun taitteen Ruotsin kaltaista elokuvan suurvaltaa, kuten oli toivottu. Nyt esikuva hämärtyi entisestään, ruotsalaisen elokuvan kultakausi kun oli jo kaukana takana ja monet elokuva-alan ammattilaiset Yhdysvalloissa. Elokuvat, joita maailmalla enimmäkseen katsottiin, olivat peräisin Hollywoodista. Kotimaisten elokuvien heikkoa menestystä ulkomaiden markkinoilla alettiin selittää elokuvantekijöiden liiallisella takertumisella kansallisiin pidettyihin aiheisiin. Moni oli nyt sitä mieltä, että suomalaista elokuvaa oli ryhdyttävä toden teolla kansainvälistämään. Toisin sanoin suomalaisesta elokuvasta haluttiin tehdä epokaalisempaa. Nimimerkillä "U. T" esiintyvä *Ilta-lehden* elokuva-arvostelija on sillä kannalla, että "ainoastaan kansainvälisellekin yleisölle puhumalla voi Suomen elokuvateollisuus toivoa tulevaisuutta, elokuva kun kerta kaikkiaan on kansainvälinen ilmiö".⁵⁶⁵

⁵⁵⁴ Kimmo Laine 2002b, 448.

⁵⁵⁵ Roland af Hällström, "Tehokkaampaa elokuvareklaamia", *Elokuva* 17 (1929), s. 12.

⁵⁵⁶ Kari Immonen, Katriina Mäkinen & Tapio Onnela 1992, 15.

⁵⁵⁷ Silja Laine 2011, passim.

⁵⁵⁸ Vesa Mauriala 2005, passim.

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ "Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotantomme työskenneltävä", *Elokuva* näytenumero 2 (1927), 3.

⁵⁶¹ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, passim.

⁵⁶² "Katsaus kuluneeseen näytäntökauteen", *Filmiaitta* 34–40 (1927), 6.

⁵⁶³ Ibid.

⁵⁶⁴ Ibid.

⁵⁶⁵ "U. T.", "Suomi-Filmin uusi teos", *Ilta-lehti* 4.9.1929, 3.

Suurissa määrin maahantuodut Hollywood-elokuvat olivat vaikuttaneet katsojien makuun, mikä näkyi nyt siinä, että suomalaisen elokuvatuotannon linjat saivat osakseen paljon kritiikkiä. Suomalaiseen elokuvaan kriittisesti suhtautuneet saivat monet mielipiteensä esille *Filmiaitan* sivuilla. Yksi heistä oli ”Mr Jeremia”. Hänen mielestään Mauritz Stillerin elokuvassa *Laulu tulipunaisesta kukasta* (*Sången om den eldröda blomman*, 1919) on koko joukko pahoja vikoja, jotka löytyvät teoksen innoittamina tehdyistä suomalaisista elokuvista. Yksi näistä vioista on luontokuvaus, josta suomalaisia elokuvia oli moneen kertaan ylistetty:

Syntiluettelosta voisi ehkä vielä mainita kalsean luonnonpalvonnan – kauniita pohjoismaisia, vehmaita niittyjä, jokia, järviä, kaikkea muuta kaunista. Sitä on liiaksikin, ja se mikä on, ei ole taiteilijan silmän ja mielen muuntamaa – se on vain kuvapostikorttia tai valokuvaaja-amatöörin albumista otettu kaunis maisemakuva. Mitään taidetta ei synny siitä, että valokuvataan jokin kaunis paikka – korkeintaan siitä syntyy kaunis valokuva, ja niitä on filmissä viljalti.⁵⁶⁶

”Mr Jeremia” on sillä kannalla, että suomalainen elokuva on jäänyt elokuvaestetiikan kehityksessä pahan kerran jälkeen. ”Kerskutaan filmin kehityksellä”, hän väittää, ”mutta pohja, itse sisällys ja arvo on aivan sama kuin silloin”⁵⁶⁷ kun *Laulu tulipunaisesta kukasta* valmistui. Hänen mukaansa esikuville oli oltu uskollisia liian pitkään, mistä johtuen suomalainen elokuva ei ollut kehittynyt juuri mihinkään. Tällaisia näkemyksiä suomalaisen elokuvan vanhanaikaisuudesta julkaistiin muuallakin, erityisesti *Tulenkantajissa*. Yrjö Kivimies muistuttaa, ”että vähitellen suuren yleisönkin vaatimukset kasvavat ja se kyllästyy katsomaan näitä filmejä, jotka eivät ole paljonkaan parantuneet sitten Koskenlaskijan morsiamen”.⁵⁶⁸ Jostain syystä kaksikymmentäluvun puolivälissä valmistuneita epokaalisia suomalaisia elokuvia ei näissä keskusteluissa juuri mainittu, ehkä ne olivat jääneet monilta katsomatta.

Suomalaisen elokuvan vanhanaikaisuus näkyi aihevalintojen ohella elokuvien tyylikeinoissa, kansainvälisyyden puolesta kamppailleet esittivät. Kotimaisen elokuvan ilmeisistä heikkouksista suurin oli yhä ”yletön teatraalisuus, joka ilmenee sekä näyttelijöissä että näyttämöllepanossa”,⁵⁶⁹ ”Mr Jeremia” väittää. Monet suomalaisen elokuvan näyttelijät tulivat teatterista, kuten myös ohjaajat ja monet muut ammattilaiset. Kaksikymmentäluvun alussa tätä oli pidetty hyveenä, mutta ei enää, sillä ulkomaalaiset elokuvat olivat totuttaneet aikalaiset toisenlaiseen tyyliin. Monet elokuva-arvostelijat toivoivat, että suomalaiset elokuvantekijät tukeutuisivat enemmässä määrin lähikuviin ja ei-teatterinäyttelijöihin.⁵⁷⁰ Samoja toiveita oli esitetty ja vuosikymmenen puolivälissä. Uuno Eskola on sitä mieltä, että ”kotimaisen filmin heikko kohta on ollut lähikuvien vähyys [...] vain vanhat teatterimiehet väheksyvät niitten arvoa”.⁵⁷¹ Nimimerkki ”Sigma” taas esittää *Tulenkantajissa*, että suomalaiseen elokuvaan ”tarvitaan näyttelijöitä, jotka omistautuvat kokonaan filmille

⁵⁶⁶ ”Mr Jeremia”, ”Filmi vuodelta 1918 – ja sen seuraajat”, *Filmiaitta* 23–24 (1927), 18–19.

⁵⁶⁷ Ibid., 19.

⁵⁶⁸ Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus ratkaistu”, *Tulenkantajat* 4 (1929), 55.

⁵⁶⁹ ”Mr Jeremia”, ”Filmi vuodelta 1918 – ja sen seuraajat”, *Filmiaitta* 23–24 (1927), 18–19.

⁵⁷⁰ Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus ratkaistu”, *Tulenkantajat* 4 (1929), 55.

⁵⁷¹ ”Filmillä on taiteena oma kielensä”, *Filmiaitta* 23–24 (1927), 4.

ja vain filmille”.⁵⁷² Tähän saakka ”[o]lemme valkokankaalla kotimaisissa tuotteissa nähneet valokuvattua teatteria [...] ja siksi ei maamme filmitaide koskaan ole päässyt kohoamaan korkeammalle”,⁵⁷³ Uno Eskola toteaa. Hän on vakuuttunut siitä, että ”filmi ja teatteri on pidettävä erillään, niiden taidekeinot ja ilmenemismuodot ovat aivan erilaiset”.⁵⁷⁴ Ongelmia aiheuttivat myös kirjalliset keinot, Eskola näet paheksui liian pitkiä välitekstejä, sellaisia kuin Suomi-Filmi Oy:n elokuvassa *Pohjalaisia* (1925).⁵⁷⁵ ”Mr Jeremia”, Yrjö Kivimies ja Uno Eskola olivat kaikki sitä mieltä, että kotimaisen elokuvan suhteet muihin taiteisiin olivat liian vahvat, mistä johtuen teokset olivat epäelokuvallisia. Olavi Paavolainen meni vielä pidemmälle: ”Suomalaista filmitaidetta ei ole olemassakaan; on vain n. s. kotimaisia filmejä, jotka muistuttavat peräkkäin liimattuja amatöörielokuvia.”⁵⁷⁶

Yhtenä suomalaisten elokuvien laajamittaisen viennin esteenä pidettiin elokuvatähtien puutetta. Vaikka kaksikymmentäluvun lopun Suomessa keskusteltiin kotimaisista elokuvatähdistä,⁵⁷⁷ olisi elokuvien vientiä varten tarvittu tähti, joka ei tarvinnut etuliitettä ”kotimainen” tai ”suomalainen”. Sellainen tähti kiinnostaisi myös ulkomaalaisia katsojia. ”Jos joku ’tähti’ ilmaantuisi, veisivät rikkaammat senkin meiltä. Kilpailu maailman markkinoista on siis toivotonta”, *Elokuvan* anonyymi toimittaja analysoi tilannetta.⁵⁷⁸ Näin oli käynyt ruotsalaiselle elokuvateollisuudelle, jonka parhaat ohjaajat ja näyttelijät oli ostettu Hollywoodiin. Käänteisesti saattoi ajatella, että jos suomalaisella elokuvateollisuudella olisi ollut rahaa, maahan olisi voitu ostaa elokuvatähtiä, kuten Saksaan tiedettiin ostettavan. Yrjö Kivimies tiesi hyvin, ettei suomalaisella elokuvateollisuudella ollut samoja edellytyksiä kuin yhdysvaltalaisella, mutta suomalaisen elokuvan kansainvälistämisessä oli kyse muustakin kuin rahasta ja tähdistä: nyt oli ryhdyttävä tekemään vauhdikkaampia elokuvia.⁵⁷⁹ ”Tähän asti on kotimainen elokuvatuotantomme valikoinut aiheensa kirjallisuutemme tuotteista, joiden juoni on liikkunut kotoisalla maaperälläämme ja joiden taustana on kaunis kotoinen luontomme”,⁵⁸⁰ *Elokuva*-lehden edustajat sanovat. ”Menettely on mielestämme osunut oikeaan.”⁵⁸¹ Kivimies on samaa mieltä siitä, että suomalaisen elokuvan tulee loistaa kansallisella omaperäisyydellä, mutta hänestä romaanien adaptoiminen ei kannattanut, sillä suomalaisista romaaneista ”on maailman alusta asti puuttunut eräs filmin tärkeimpiä tekijöitä: vauhti sekä toiminnassa että sielunliikkeissä”.⁵⁸² Hän lisää, etteivät Selma Lagerlöfin kirjojen adaptaatiotkaan tulleet suosituiksi niiden ruotsalaisuuden, vaan Victor Sjöströmin nerokkaan ohjauksen takia. Saman tasoista ohjaajaa ei Suomessa ollut, eikä huippuohjaajaa

⁵⁷² ”Sigma”, ”Kinema. Mistä saadaan suomalainen filmitähti?”, *Tulenkantajat* 12 (1929), 206.

⁵⁷³ ”Filmillä on taiteena oma kielensä”, *Filmiaitta* 23–24 (1927), 4.

⁵⁷⁴ Ibid.

⁵⁷⁵ Ibid.

⁵⁷⁶ Olavi Paavolainen 1990, 51.

⁵⁷⁷ Jaakko Seppälä 2007b, 44.

⁵⁷⁸ ”Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotantomme työskenneltävä”, *Elokuva* näytenumero 2 (1927), 3.

⁵⁷⁹ Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus ratkaistu”, *Tulenkantajat* 4 (1929), 55.

⁵⁸⁰ ”Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotantomme työskenneltävä”, *Elokuva* näytenumero 2 (1928), 3.

⁵⁸¹ Ibid.

⁵⁸² Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus ratkaistu”, *Tulenkantajat* 4 (1929), 55.

noin vain koulutettu, vaan ”sellainen ilmestyy, kun aika on täytetty”,⁵⁸³ Kivimies tuumaa.

Silti *Elokuva*-lehden toimituskunta puolusti suomalaista elokuvaa. ”Tämän tästä esiintyy julkisuudessa suomalaisen filmin ’ystäviä’, jotka maailmailevat tähänastisen suomalaisen elokuvatoiminnan ja sen saavutukset niin synkin värein, että luulisi näiden ’ystävien’ kuljeskelevan vierailla asioilla ja ajavan joitakin ’peitettyjä’ tarkoituspieriä”,⁵⁸⁴ he toteavat. Mihinkään isoihin suunnanmuutoksiin ei tullut ryhtyä, koska ”voidaan kansallisiaihteillekin elokuvillemme kyllä saada menekki myös ulkomaille kunhan ne vain sisältönsä puolesta ovat oikeaan osuneita ja esityksen puolesta riittävän hyviä”.⁵⁸⁵ Lehden toimittajista *Koskenlaskijan morsian* (1923) osoitti tämän todeksi, koska elokuvaa oli myyty maailmalle Japania myöten ja ”siinä, jos missään, saa ulkomaalainen tutustua maamme luonnonkauneuksiin ja reippaisiin koskenlaskuihin”.⁵⁸⁶ Suomalaisen elokuvan kansainvälistämisessä piili riski, että vanhatkin katsojat menetettäisiin. Essentialistiset suomalaiset elokuvat olivat tehneet moneen aikaan syvän vaikutuksen, mitä vastoin epokaaliset suomalaiset elokuvat olivat vetäneet huomattavasti katsojia. *Elokuvan* ”V. K-n.” vakuuttaa laatimassaan pääkirjoituksessa, että suomalaisen elokuvan tulevaisuus on nimenomaisesti Suomen kansan ja luonnon kuvaamisessa:

satuin Kuopiossa Suomi-Filmin ”Tukkijoelle” ja ainakin sinä iltana oli suurin osa valtavissa jonoissa maalaisia, jotka olivat tulleet tavattavien filmiä katsomaan. Siinä kuuli varsinaisen kansan suusta rehellisen tunnustuksen: Mitäpä niistä ulkolaisista filmeistä. Nämä kotimaisethan ne jotakin ovat. [...] Oli todellakin riemastuttavaa tavata tällaista vakavaa, vanhempaakin väkeä jonossa ja kuulla heidän innokkaasti kannattavan filmitaidetta, kun se vain on kotimaista ja maalaiselämään pohjautuvaa. [...] Suomalaisella filmillä on nyt niin suuret menestymisen mahdollisuudet ainakin kotimaassaan, että sitä on mahdotonta edes kuvitellakaan. Suomalaisen maalaisväestö on nyt herännyt näkemään siinä yrityksen, jota se tulee voimillaan tukemaan.⁵⁸⁷

Läpi kaksikymmentäluvun valmistui noin kuusi suomalaista kokoillan elokuvaa vuodessa. Koska suomalaiset elokuvat olivat maan elokuvamarkkinoilla äärimmäisenä vähemmistönä, maahantuodut elokuvat muokkasivat aikalaisten käsityksiä siitä, mitä elokuva on. Moni kriitikko tiedosti ongelman, myös ”V. K-n.” Hän pohtii, ”turmeltuuko varsinaisen maalaisväestön [...] maku tällä ulkolaisella tavaralla niin että se ei välitä kotimaisesta kiinteämmin kuin tästä vieraasta tavarasta”.⁵⁸⁸ Rivien välistä voi lukea, että uhkakuvat olivat jo toteutuneet, mitä tuli elokuvissa käyviin kaupunkilaisiin.

Keskustelu suomalaisen elokuvan tilasta ja sen tulevaisuudesta ei päätynyt mihinkään konsensukseen, mutta puolustuskannalla olevat joutuivat myöntämään, ettei kaikki kritiikki ollut perätöntä. ”On selvää, että kotimaisen filmin aihepiiriä on edelleenkin laajennettava, mutta epäilemättä meikä-

⁵⁸³ Ibid.

⁵⁸⁴ ”Miltä näyttää suomalaisen filmin tulevaisuus?”, *Elokuva* 9–10 (1929), 3.

⁵⁸⁵ ”Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotantomme työskenneltävä”, *Elokuva* näytenumero 2 (1928), 3.

⁵⁸⁶ Ibid.

⁵⁸⁷ ”V. K-n.”, ”Kotimaisesta elokuvasta ’Tukkijoella’ ja vähän muustakin”, *Elokuva* 19 (1928), 3.

⁵⁸⁸ Ibid.

läisen elokuvan suurin menestys sittenkin on piilevä tähän mennessä käytyjen rajojen sisäpuolella”,⁵⁸⁹ Roland af Hällström esittää *Elokuvassa*. Epäilyistä huolimatta suomalaisen elokuvan estetiikkaa ryhdyttiin toden teolla epokaalistamaan, luultavasti paremman viennin toivossa. Nyt Suomen elokuvakentälle ilmaantui Hollywood-elokuvaa ihailevia elokuvantekijöitä, jotka pyrkivät ”vapautumaan ikuisesta tukkilaiskuvaudesta ja käymään käsiksi nykyajalle läheisiin probleemeihin”, kuten *Tulenkantajien* anonyymi toimittaja luonnehtii.⁵⁹⁰

Suomen Erich von Stroheim

Kun Carl von Haartman saapui Hollywoodista Suomeen loppukesästä vuonna 1928, Suomi-Filmi Oy palkkasi hänet. Sotilasasiantuntijasta ja statistista tehtiin näyttelijä, käsikirjoittaja ja ohjaaja.⁵⁹¹ Von Haartmanin palkkaaminen oli uudenlainen avaus Suomi-Filmi Oy:n tuotantohistoriassa. *Elokuvassa* nimettä esiintyvä toimittaja mainitsee, että von Haartmanista ”elokuvataiteemme on saanut palvelukseensa tekijän, joka saattaa viedä sen uusiin kansainvälisempiin aihepiireihin”.⁵⁹² Tieto kotimaisen elokuvan kansainvälistämisestä oli monelle mieleen, maassa kun oli jo pidemmän aikaa valiteltu, ”ettei ole vielä päästy salonkifilmiasteelle, vaan märehditään yhä kotimaisia aiheita, ’kansien välistä hometta’, jonka pohjana on kotimainen maalaiselämä ja taustana maamme luonto”, kuten *Elokuvan* nimettä kirjoittava toimittaja asian esittää.⁵⁹³ Kansainvälisistä elokuvista ammentamalla sekä niiden tematiikkaa ja estetiikkaa paikallisiin ja kansallisiin piirteisiin kytkevä Suomi-Filmi Oy uskoi von Haartmanin kykenevän tekemään elokuvia, jotka kiinnostavat sekä kotimaisia että ulkomaisia katsojia. Painopisteen siirtyminen essentialistisesta epokaaliseen ei jäänyt aikalaisilta huomaamatta. *Helsingin Sanomien* nimettömänä pitäytyvä toimittaja on sillä kannalla, että Suomi-Filmi Oy ”työskentelee tarmokkaasti päästäkseen kansainväliselle tasolle”.⁵⁹⁴

Suomessa von Haartman esiintyi upseerina ja herrasmiehenä. *Elokuvassa* hän kertoo, että elokuvamaailman keskuksessa tapaa ”[e]ntisiä kenraaleja, kaartinupseereita, aatelismiehiä vieläpä syntyperältään prinssejäkin sekä löytöretkeilijöitä ja henkilöitä, joiden menneet urotyöt ovat kiinnittäneet koko maailman huomion”.⁵⁹⁵ Rivien välistä voi lukea, että ratsumestari mielsi itsensä yhdeksi näistä aristokraattisista seikkailijoista. Mielikuvaa vahvisti se seikka, että von Haartmanista julkaistiin lehtien sivuilla koko joukko kuvia, joissa hänellä on yllään joko sotilasunivormu tai tumma yllellinen puku.⁵⁹⁶ Kertomuksissaan von Haartman ei epäile rinnastaa ylevää ja alhaista, vaan maalailee, että ”ent. loistavat kaartinupseerit nyt saavat tunkeutua aamiaispöytään suurkaupunkien viheliäisimpien renttujen keskelle ja että kreivittä-

⁵⁸⁹ Roland af Hällström, ”Jätkä suomalaisessa elokuvassa”, *Elokuva* 9–10 (1929), 16.

⁵⁹⁰ ”Miekan terällä”, *Tulenkantajat* Näyttenumero (1929), 4.

⁵⁹¹ Jotkut saattoivat ajatella, että Suomeen oli nyt ostettu tähti Hollywoodista.

⁵⁹² ”Korkein voitto”, *Elokuva* 9–10 (1929), 8.

⁵⁹³ *Ibid.*, 7.

⁵⁹⁴ ”Tähti meidänkin filmitaivaallemme”, *Helsingin Sanomat* 1929, elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

⁵⁹⁵ Carl von Haartman, ”Onnenonkijat elokuvassa”, *Elokuva* 9–10 (1929), 14.

⁵⁹⁶ Katso ”Suomalainen filmisankari”, *Filmiaitta* 11 (1927), 183; ”Korkein voitto”, *Elokuva* 9–10 (1929), 8.

ret ja paroonittaret työnnetään vieläpä sellaisten tilapäisavustajien pukeutushuoneisiin, jotka tavallisesti hankkivat tulonsa kaduilla”.⁵⁹⁷ Tarina aristokraattien ja prostituoitujen kohtaamisesta on läheistä sukua Erich von Stroheimin naturalismille. Hänen teoksissaan aatelismiehet päätyvät kerta toisensa jälkeen kosketuksiin niin työmiesten, tanssityttöjen kuin hökkeleiden asukkaidenkin kanssa. Yhtäläisyys ei ole sattumaa. Muistelmissaan von Haartman kertoo suunnanneensa Hollywoodiin saavuttuaan von Stroheimin puheille ilmoittamaan olevansa tyytymätön yhdysvaltalaisen ohjaajien tapaan käyttää elokuvissaan univormuja. Tämä muka teki von Stroheimiin suuren vaikutuksen ja hän kertoi von Haartmanin olevan tarvitsemansa asiantuntija.⁵⁹⁸ On syytä epäillä, että von Stroheimilla olisi ollut paljon käyttöä von Haartmanille elokuviensa puvustuksen suhteen, vaikka hän olisi tämän asenteesta pitänytkin. Hatuntekijän poikana ja Itävallan keisarillisen armeijan fanaattisena ihailijana von Stroheimilta ei puuttunut puvustuksen saralla sen enempää osaamista kuin tietoakaan.⁵⁹⁹ Mitä univormuihin tulee, hän tiesi tarkalleen kunkin arvomerkin ja napin paikan.⁶⁰⁰ Omaelämäkerrassaan von Haartman väittää toimineensa *Häämarssin* (*The Wedding March*, 1928) teknillisenä asiantuntijana,⁶⁰¹ mutta tätä on syytä epäillä, koska elokuvatietokannat mainitsevat hänen esiintyneen teoksessa statistina.⁶⁰² Von Haartmanilla oli tapana liioitella,⁶⁰³ mikä näkyy siinäkin, että Suomi-Filmi Oy:n palveluksessa hän näki itsensä, hänen omia sanojaan lainaten, ”tasavallan tulevana Erich von Stroheimina”.⁶⁰⁴

Von Haartmanin ensimmäinen suomalainen elokuva oli *Korkein voitto* (1929). Teoksen ensi-ilta koettiin syyskuun 2. päivä vuonna 1929.⁶⁰⁵ ”Entuudestaan jo tiedetään Suomi-Filmin tällä teoksellaan pyrkineen omistamaan eurooppalais-amerikkalaisen aihemaailman kotimaiselle elokuvataiteelle ja irtautumaan etnografisesta kansallisromantiikasta”,⁶⁰⁶ nimimerkki ”U. T.” kertoo *Iltalehdessä*. Elokuva poikkeaa monessa suhteessa aiemmin kaksikymmentäluvulla valmistuneista kotimaisista elokuvista, ennen kaikkea uudenaikaisella epokaalisuudellaan. Elokuvahistorioitsija Kari Uusitalo on sillä kannalla, että Haartmanin ohjaustyö on ”kuvakerronnaltaan muita 1920-luvun suomalaisia elokuvia ansiokkaampi”, minkä lisäksi siinä on ”rafinemangia, jota suomalaisissa elokuvissa ei aiemmin oltu nähty”.⁶⁰⁷ Kimmo Laine on eritellyt, että teoksessa nähdään monia aikalaiskatsojien eurooppalais-amerikkalaisina pitämiä piirteitä, kuten epävakaa päähenkilö, modernistinen seinäkalenteri sekä ravintola Kämpin läpi liikkuva kamera-ajo.⁶⁰⁸ Näyttää siltä, että elokuvahistorioitsijat ovat samaa mieltä aikalaiskatsojien kanssa: *Korkein voitto* on poikkeuksellisen kotimainen elokuva. Vähemmälle huomiolle on kuitenkin jäänyt, miten paljon yhteistä teoksella on von Stroheimin elokuvien kanssa.

⁵⁹⁷ Carl von Haartman, ”Onnenonkijat elokuvassa”, *Elokuva* 9–10 (1929), 14.

⁵⁹⁸ Carl von Haartman 1972, 137.

⁵⁹⁹ Arthur Lennig 2000, 5, 9, 55.

⁶⁰⁰ Toki suurissa tuotannoissa tarvittiin monenlaisia apulaisia.

⁶⁰¹ Carl von Haartman 1972, 137.

⁶⁰² *AFI Catalog of Feature Films* ja *IMDb* -tietokannat.

⁶⁰³ Kimmo Laine 2002b, 448–449.

⁶⁰⁴ Carl von Haartman 1972, 144.

⁶⁰⁵ *Elonet*-tietokanta.

⁶⁰⁶ ”U. T.”, ”Suomi-Filmin uusi teos”, *Ilta-lehti* 4.9.1929, 3.

⁶⁰⁷ Kari Uusitalo 1972a, 142.

⁶⁰⁸ Kimmo Laine 2002b, 451–453.

Korkeimman voiton tarina, jonka von Haartman laati, on rakennettu kahden henkilöhahmon ympärille. Paroni Henrik von Hagen on huoleton aatelismies, joka nauttii naisista, juhlista ja alkoholista, kieltolaista huolimatta. Eräänä päivänä hän huomaa sanomalehdessä jutun ballerina madame Vera Vasiljevnan Suomen vierailusta. Palvellessaan tsaarin armeijassa yksitoista vuotta aiemmin, paronilla oli suhde madame Vasiljevnan kanssa. Nyt pari tapaa uudelleen ja heidän välilleen syntyy seksuaalinen suhde. Madamel-la on uusi harrastus, sotilaskohteiden piirtäminen. Paroni von Haagen kuljettaa rakastettuaan ympäri Helsinkiä ja käyttää vaikutusvaltaansa taatakseen tälle pääsyn muun muassa Suomenlinnaan, jonne on ulkomaalaisilta pääsy kielletty. Madame Vasiljevna on bolshevikkivakooja, joka kerää ja välittää sotilassalaisuuksia Suomessa toimivalle maanlaiselle ryhmälle. Kun paroni von Hagen ymmärtää rakastettunsa olevan vieraan vallan vakoilija, hän ampuu tätä estääkseen sotilastietojen päätymisen Neuvostoliittoon. Madame Vasiljevna toipuu haavasta ja hyvittää tekonsa suomalaisessa vankilassa. Tällainen kansainvälisyys oli Suomi-Filmi Oy:n elokuvissa uutta.

Korkeimmassa voitossa näyttämöllepano on poikkeuksellisen yksityiskohtaista ja tyylyteltyä suhteessa ajan muihin kotimaisiin elokuviin. Kuten von Stroheimin elokuvissa, yksityiskohdat kertovat paljon henkilöhahmojen luonteenlaadusta.⁶⁰⁹ Elokuvan alussa paroni von Hagen esitellään pikkuseikkokojen kautta: pienellä pöydällä on kirja, savukeaski, tuhkakuppi, palava savuke pitkässä holkissa sekä lasi, jonka hahmo täyttää. Yksityiskohdat kertovat, että hän on aristokraatti. Aamutakkiin pukeutuneella paronilla on päänsä ympärillä side, mikä viittaa krapulaiseen päänsärkyyn. Tulkinta saa vahvistusta tyhjistä pullosta, jota hahmo heittelee. Paroni von Hagenilla on huoneessaan naisen valokuva ylellisen meikkipöydän vierellä. Hän suihkuttaa kuvan ylle parfyymiä. Suuresta rakkaudesta ja omistautuneisuudesta ei kuitenkaan ole kyse. Pian huoneeseen nimittäin saapuu sisäkkö, jota paroni yrittää suudella. Valokuva ja sisäkkö vertautuvat toisiinsa tavalla, joka tekee selväksi, että paroni on heikkona naisiin. Kyseessä on merkittävä luonteenpiirre, sillä madame Vasiljevna käyttää sitä tietoisesti hyväkseen paronia petkuttaessaan. Huone on loisteliias, mutta pian selviää, että paronilla on laskut maksamatta. Hän siis elää kaiken aikaa yli varojensa. Paroni von Hagen on von Stroheimin elokuville ominainen hahmo, degeneroitunut aatelismies.

Korkeimman voiton hotellihuonekohtaus muistuttaa erehdyttävästi von Stroheimin elokuvien näyttämöllepanoa, erityisesti *Kuningatar Kellyn* (*Queen Kelly*, 1929) jaksoa, jossa keskeinen henkilöhahmo esitellään vastaavalla tavalla pöydällä olevien esineiden kautta.⁶¹⁰ Tilankäyttö on *Korkeimmassa voitossa* innovatiivista, esimerkiksi elokuvan alun takautumassa, jossa kuva-alan halki liikkuu kahteen kertaan ballerinojen rivistö. Kuva-alan ulkopuolelta ilmestyvät ja sinne taas katoavat tanssijattaret ikään kuin muisuttavat, ettei rajattu elokuvallinen näkymä vastaa teoksen maailmaa sen kaikessa laajuudessaan ja moninaisuudessaan, vaan maailma tapahtuu silloinkin kun emme sitä havaitse. Tällä on myös kerronnallista merkitystä, sillä paroni von Hagen ei näe, että vakoojat käyttävät häntä hyväkseen ja toimivat hänen selkensä takana. Uutta ovat myös pitkät kamera-ajot sekä pimeässä

⁶⁰⁹ Arthur Lennig 2000, 35.

⁶¹⁰ *Kuningatar Kellyn* kuvaukset aloitettiin vuonna 1928, joten on mahdollista, että von Haartman oli teoksesta tietoinen; kenties hän oli tutustunut Erich von Stroheimin suunnitelmiin. *Kuningatar Kellyn* tuotanto osoittautui täydelliseksi katastrofiksi, eikä elokuvaa levitetty Yhdysvalloissa, Euroopassakin vain rajoitetusti vuonna 1932.

kuvatut kohtaukset. *Korkeimman voiton* estetiikka oli kuin vastaus syytöksiin kotimaisen elokuvan teatraalisuudesta. Teatraalisuuden vastustamiseksi voi tulkita myös sen, että von Haartman näyttelee teoksen pääosan, vaikkei hänellä ollut näyttelijänkoulutusta, kuten ei ollut von Stroheimillakaan.

Korkeimman voiton ja von Stroheimin elokuvien näyttämöllepanolliset yhtäläisyydet eivät jää tähän. *Korkeimmassa voitossa* on kohtaus, jossa paroni von Hagen huomaa tuntemattoman naisen korjaavan sukkansa asentoa. Von Stroheimin elokuvat ovat täynnä jalkafetisististä kuvastoa. *Järjettömissä naisissa* (*Foolish Wives*, 1922) kreivi Karamzin katselee yhdysvaltalaisen naisen pitkiä sääriä ja *Iloisessa leskessä* (*The Merry Widow*, 1925) Mae West esiintyy tanssittönnä, jonka seksikkäitä askelia seurataan lähikuvin. *Korkeimmassa voitossa* katkeava kitaran kieli enteilee ongelmia rakkaudessa, samankaltaisesti kuin katkeava viulun kieli elokuvassa *Elämän valhe* (*Merry-Go-Round*, 1923). *Järjettömissä naisissa* aatelismies pelastaa alempi-luokkaisen naisen rajuilman pauhusta, aivan kuten paroni von Hagen pelastaa madame Vera Vasiljevnan lumimyrskystä. Kun vielä huomioidaan, että bolshevikkikone saapuu hakemaan madame Vasiljevnaa juuri 13. päivä, ei yhtäläisyyksiä voi pitää pelkkinä sattumina. Von Stroheimin elokuvissa on näet runsaasti vastaavaa symboliikkaa ja hän käyttää toistuvasti numeroa 13.⁶¹¹ Von Stroheim kuvaa tasapuolisesti kaunista ja rumaa sekä ylevää ja iljettävää. Näin tekee myös häntä ihaillut von Haartman. *Korkeimmassa voitossa* kaunista edustavat venäläinen baletti ja Suomen luonto, rumaa antisemitistiseen sävyyn kuvattu juutalainen bolshevikki, jonka alaisena madame Vasiljevna toimii. Von Haartman omaksui von Stroheimin naturalistisen tyyliin ja sovelsi sitä kykyjensä mukaan. Hän ei peitellyt innoituksensa juuria, vaan sisällytti elokuvaansa selviä kunnianosoituksia von Stroheimille. Esimerkiksi elokuvan alun savukeviittaus on ilmeinen. *Järjettömissä naisissa* von Stroheim nähdään aatelismiehenä, jolla on huulillaan samanlainen pitkä holkki kuin von Haartmanilla *Korkeimmassa voitossa*. Tekijöiden elokuvien välillä on myös huomattavia eroja. Yksi näistä liittyy henkilöhahmojen mahdollisuuteen vaikuttaa elämänsä kulkuun. Von Stroheimin henkilöhahmot ovat mitä ovat, eivätkä he voi vaikuttaa kohtaloonsa, vaan sen määräävät yhteiskuntaluokka, sosiaalinen asema, perinnöllisyys ja sallimuksen oikut.⁶¹² *Korkeimman voiton* paroni von Hagen sen sijaan havahtuu välinpitämättömyyteensä ja muuttaa elämänsä suuntaa.

Von Haartman ei omaksunut epokaalisia vaikutteita yksin Erich von Stroheimin elokuvista. *Korkeimmassa voitossa* poliisit tekevät suuren mittaluokan ratsian kerrostaloon, jossa salaisen vakoilujärjestön johtohahmot ryyppäävät. Kohtaus muistuttaa Josef von Sternbergin ohjaaman *Alamaailman* (*Underworld*, 1927) kohtausta, jossa poliisit piirittävät kerrostaloasuntoon sulkeutunutta gangsteria. *Korkeimman voiton* ratsia kohtausta tuo mieleen yhdysvaltalaiset rikoselokuvat, ei Helsingin katuja. Von Haartman omaksui vaikutteita myös saksalaisista elokuvista, erityisesti Fritz Langin teoksesta *Vakoilija* (*Spione*, 1928).⁶¹³ Sekä *Vakoilijassa* että *Korkeimmassa voitossa* salaiselle järjestölle työskentelevä nainen on vamppi, joka on Vladimir Leniniä muistuttavan rikollisen määrällävissä. Sekä Langin että von

⁶¹¹ Arthur Lennig 2000, 36–37.

⁶¹² Jonathan Rosenbaum 2010, 100.

⁶¹³ Jaakko Seppälä 2010a, 13–19.

Haartmanin elokuvissa vamppi rakastuu hyväksikäyttämäänsä mieheen, osoittautuu hyväsydämiseksi ja haluaa tehdä parannuksen.

Korkeimmassa voitossa yhdistyvät suomalaisten elokuva-arvostelijoiden joutavina pitämien rikos- ja salonkielokuvien konventiot. Von Stroheimin elokuville ominaisiin piirteisiin tukeutuminen lisäsi populaareista ja paikoin sensaatiohakuisista lähteistä ammentavan teoksen kulttuurista prestiisiä. Tämän saattoi olettaa laajentavan elokuvan yleisöpohjaa, kirjallisuuden puolella kun vakoilutarinat olivat lähinnä pojille ja miehille suunnattuja.⁶¹⁴

Korkeimman voiton Hollywood-kytkös noteerattiin lehdistössä moneen kertaan. ”Carl von Haartman on tuonut Hollywoodista ilmeisesti paljonmerkitseviä teknillisiä ja järjestelyuutuuksia, jotka ovat suomalaiselle filmille välttämättömät [...] ’Korkein voitto’ on ensimmäinen suomalainen elokuva, joka avoimesti astuu arvosteltavaksi yleismaailmallisen mittapuun mukaan”,⁶¹⁵ ”Sigma” toteaa *Tulenkantajissa*. Nimettömänä esiintyvä toimittaja väittää *Turunmaassa* kannakseen, että ”Suomi-Filmi on saanut itselleen erittäin huomattavan voimalisän ratsumestari Carl von Haartmanista, joka on neljä vuotta oleskellut Hollywoodissa ja siellä kamppaillut itselleen tien tuntemattomasta statistista huomattavaksi näyttelijäksi”.⁶¹⁶ Harhaanjohtava lausunto kertoo niistä käsityksistä ja odotuksista, joita aikalaiset liittivät von Haartmaniin. ”Ratsumestari von Haartman on Hollywoodissa opinkäynyt filmiohjaaja ja -näyttelijä ja siksi odotetaankin hänen elokuvaansa erikoisella mielenkiinnolla”,⁶¹⁷ toteaa *Karjalan* anonymi toimittaja. *Korkeimpaan voittoon* suhtauduttiin nimenomaisesti Carl von Haartmanin elokuvana. *Suomen Sosialidemokraattiin* kirjoittanut ”Bio-Baba” on sillä kannalla, että *Korkein voitto* ”on sentään tosi elokuva, vieläpä jollakin tavalla erikoinenkin meidän oloissamme. Kirjoittaja-ohjaaja on nähtävästi vasta nyt joutunut alalleen [...] Hänellä on silmää kokonaisuuden ’tiiliskivien’, yksityisseikkojen järjestämiseen ja varmasti makuakin”.⁶¹⁸ Moni muukin ihasteli *Korkeimman voiton* näyttämöllepanoa, esimerkiksi *Elokuvan* nimettömänä esiintyvä kriitikko:

Elokuvan näyttämöllepano on varsin loistava. Saamme nähdä kohteita sisäkuvia, joita ei ainakaan tähän saakka ole kotimaisissa elokuvissa nähty. Niinpä esim. ohjaaja rakennutti Suomi Filmin elokuvaamoon hotelli Kämpin ravintolan, jossa muutamia tärkeitä kohtauksia tapahtuu. Ja mitä ulkokuviin tulee, niin tahdomme erikoisesti mainita varsin onnistuneen hylkeenpyyntiretken, lumi-myrskyn jäällä ja Suomenlinnassa otetut kauniit talviset kuvat, jotka kaikki kohdastaan todistavan sen, että Suomen elokuvataide nyt on kypsytynyt muitten maitten etevimpien tuotteiden vertaiseksi.⁶¹⁹

Maininnan kotimaisen elokuvan noususta kansainväliselle tasolle saattoi tulokita tarkoittavan, että kotimainen elokuva oli kohonnut samanarvoiseksi Hol-

⁶¹⁴ Kari Immonen 1987, 215.

⁶¹⁵ ”Sigma”, ”Helsinki-Hollywood-Tukholma”, *Tulenkantajat* 18 (1929), 306.

⁶¹⁶ ”Korkein voitto”, *Turunmaa* 6.8.1929, elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶¹⁷ ”Huomattava kotimainen elokuva”, *Karjala* 2.9.1929, elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶¹⁸ ”Bio-Baba”, ”Korkein voitto”, *Sosialidemokraatti* 2.9.1929, elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶¹⁹ ”Korkein voitto. Kirjoittanut ja ohjannut Carl von Haartman”, *Elokuva* 11 (1929), elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

lywood-elokuvan kanssa. Näin sen takia, että Hollywood-elokuvasta oli tullut normi, johon muunmaalaisia elokuvia verrattiin. Toisekseen von Haartmanin Hollywood-taustaa käsiteltiin usein lehtien sivuilla, mitä vastoin hänen elokuvansa kytkökset saksalaiseen elokuvaan jätettiin vähälle huomiolle. *Helsingin Sanomissa* todetaan, että *Korkeimmassa voitossa* on monia suomalaisille tuttuja piirteitä, mutta näistä huolimatta elokuva ”on aivan yleismaailmallinen juttu. Ja voidaan esittää missä tahansa”.⁶²⁰ Vielä kaksikymmentäluvun alussa Hollywood-elokuvia kritisoitiin tällaisesta kansainvälisyydestä. Nyt moni oli sitä mieltä, että Suomi-Filmi Oy oli tehnyt menestyksekkään siirron von Haartmanin palkatessaan.

Von Haartmanin koettiin tuoneen aimo annoksen amerikkalaisuutta suomalaisen elokuvaan. Tällainen epokaalisuus ei kuitenkaan miellyttänyt kaikkia, vaan nostatti kovaakin kritiikkiä. ”Carl von Haartmanin, joka on työskennellyt jonkin aikaa Hollywoodissa, tarkoituksena lieenee esittää meille jotain erikoista ameriikkalaista meininkiä, jolla valloitetaan vaikka maailman filmimarkkinat”,⁶²¹ kirjoittaa *Karjala*-lehden nimettömänä esiintyvä elokuva-arvostelija. ”Allekirjoittanut sai kuitenkin varsin ikävän käsityksen tästä edistyksestä, jopa siinä määrin, että asetamme kyseenalaiseksi kotimaisen filmituotannon tulevaisuuden jos tämänsuuntaista kehitystä jatketaan.”⁶²² *Aamulehdestä* saa taas lukea, että ”Haartmanin amerikkalainen koulutus tuo hänelle eräitä negatiivisiakin puolia. Niinpä tuntuu hyvä maku ainakin eurooppalaisessa mielessä pettävän”,⁶²³ esimerkiksi kohtauksessa, jossa nainen korjaa sukkanauhansa asentoa. Monet kriitikot olivat sillä kannalla, että suomalaisen elokuvaan ei amerikanismia tarvittu. ”Silloin kun Suomi-Filmi jatkaa työskentelyään kansallaisella työsaralla, silloin sen menestyskin samoinkuin yleisön myötämielisyys on varma”,⁶²⁴ oli näiden elokuva-arvostelijan käsitys. Mitä ilmeisimmin näin ajattelivat myös monet katsojat, sillä *Korkeimman voiton* yleisömenestys näyttää jääneen alle vuoden kotimaisten elokuvien keskitason.⁶²⁵ Ilmeisesti näin selvää ulkomaisten elokuvien imitointia ei pidetty mielekkäänä. Vasemmistolaiset piirit saattoivat karttaa teosta jo sen räikeän oikeistolaisuuden tähden. *Korkein voitto* on nimittäin propagandistinen elokuva, joka kehotti kansakuntaa tiivistymään valkoiseksi rintamaksi idän uhkaa vastaan.⁶²⁶ Kansainvälinen talouslamakin saattoi vaikuttaa jossain määrin ensi-illan jälkeiseen lipunmyyntiin. Vuonna 1929 maassa oli 29 941 työtöntä, mistä määrä nopeasti moninkertaistui.⁶²⁷ Kotimainen yleisö ei kuitenkaan ollut kadonnut minnekään, sillä samana vuonna valmistunut kasarmielokuva *Meidän poikamme* (1929), joka kartoittaa uusia uria paljon maltillisemmin, osoittautui yleisömenestykseksi.⁶²⁸ Nähtävästi ihmiset vain valitsivat tarkkaan, mihin rahansa sijoittivat. *Korkeinta voittoa* ei myöskään kyetty myymään muualle kuin Viroon.⁶²⁹ Kolmekymmentäluvun taitteessa maailman elokuvamarkkinoilla oli niukalti kiinnostusta *Korkeimman voiton*

⁶²⁰ ”Syksyn kotimainen elokuva n:o 1”, *Helsingin Sanomat* 2.9.1929, elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶²¹ ”Korkein voitto”, *Karjala* 3.9.1929, elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶²² Ibid.

⁶²³ ”Korkein voitto”, *Aamulehti* 3.9.1929, elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶²⁴ ”Korkein voitto”, *Karjala* 3.9.1929, elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶²⁵ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, 415.

⁶²⁶ Jaakko Seppälä 2010a, 27.

⁶²⁷ Auvo Koistinen 1988, 32.

⁶²⁸ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, 393.

⁶²⁹ Ibid., 412.

kaltaiselle elokuvalla sen kaikesta epokaalisuudesta huolimatta. Monissa maissa kohistiin synkronisoidusta äänielokuvasta, jonka rinnalla hyvätkään mykkäelokuvat eivät vetäneet itsestään selvästi katsojia.

Von Haartman sai vielä yrittää. Vuonna 1930 hän ohjasi *Kajastuksen*, mutta se jäi hänen viimeiseksi elokuvakseen. *Korkein voitto* ja *Kajastus* olivat kalliita ja tuottivat heikosti. On kohtalon ivaa, että tuotantojen kalleus, vähäinen yleisönsuosio ja uran katkeaminen kesken parhaan luomiskauden jäivät viimeisiksi seikoiksi, jotka yhdistävät poikkeuksellista kotimaista elokuvantekijää sekä hänen suuresti ihailemaansa von Stroheimia.

Suomen Rudolph Valentino

Nuorukaiset Valentin Vaala ja Theodor Tugai (sitemmin Teuvo Tulio) olivat merkittäviä kotimaisen elokuvan epokaalistajia, aivan kuten Carl von Haartman. Kaksikon Fennica Filmi Oy:lle tekemissä elokuvissa näkyvät selvinä Hollywood-elokuville ominaiset piirteet, eikä ihme, sillä Vaala ja Tugai katsoivat innokkaasti juuri yhdysvaltalaisia elokuvia.⁶³⁰ He halusivat osoittaa, että Suomessa voi tehdä kansainvälistä elokuvaa, jolle on kysyntää niin kotimaassa kuin ulkomaillakin. Vaalan ja Tugain ensimmäinenokuva *Mustat silmät* (1929) oli *Tulenkantajiin* kirjoittaneesta Yrjö Kivimiehestä ”ilahduttavin elokuvadebyytti, mikä Suomessa on nähty – sen katselee haukottelematta loppuun”.⁶³¹ Luultavasti Kivimiestä miellyttivät teoksen yhdysvaltalaiset piirteet, hänet kun tunnettiin kotimaisen elokuvatuotannon soimaajana ja Hollywood-elokuvien sekä niiden innoittamien eurooppalaisten yhteistuotantojen puolustajana.⁶³² Hollywoodin vaikutus näkyy ennen kaikkea Tugain roolihahmoissa ja näyttelemisessä, hän nimittäin piti esikuvanaan Rudolph Valentinoa, jolle maailmalla etsittiin seuraajaa. Parivaljakon elokuvissa on paljon Valentinon elokuville ominaisia tematiikkaa, kuten moni elokuvatuutkija on huomannut.⁶³³ Tulio mainitsee vuonna 1974 julkaistuissa muistelmissaan, että ”Suomen Valentinoksi”⁶³⁴ hänet ristivät tulenkantajat, mutta selvää on, että ajatuksen hänestä Valentinon seuraajana nuorukaiset keksivät itse. ”Valentino oli ilmestynyt Hollywoodin tähtitaivaalle ja etenkin naiset olivat aivan hulluina häneen. Näyttelijää hänessä ei paljoakaan ollut, mutta sitä ei tarvittukaan”, Tulio muistelee.⁶³⁵ Tugai vertasi itseään Hollywood-tähtiin ja valitsi itselleen sopivan roolimallin, vähän kuten aikakauslehdet olivat rohkaisseet ihmisiä tekemään. Tummahipiäisessä kauniskasvoisessa Tugaissa on kieltämättä jotain valentinomaista. Luultavasti Valentinon valikoitumista esikuvaksi puolsi sekin, ettei Tugai pitänyt häntä hyvänä näyttelijänä, mitä hän ei itsekään uskonut olevansa. Kun koekuvausten aika koitti, ”minä mulkoilin kuin härkä punaista vaatetta tai pudotin Greta Garbon tavoin makuukammarisilmät raukeasti alas”,⁶³⁶ Tulio erittelee oppimiaan manereita. ”Mulkoilun” Tugai oppi nimenomaisesti Valentinolta, sillä tähden elokuvat ovat täynnä

⁶³⁰ Teuvo Tulio 2002, 50.

⁶³¹ Yrjö Kivimies, ”Jo rupeaa sarastamaan”, *Tulenkantajat* 10–11 (1929), 169.

⁶³² Yrjö Kivimies, ”Suomalaisen filmin arvoitus ratkaistu”, *Tulenkantajat* 4 (1929), 55–57.

⁶³³ Katso Anu Koivunen 1992, 181–190; Harri Kalha 2003, 97–122; Antti Alanen 2004, 73–74; Harri Kalha 2004, 79–97.

⁶³⁴ Teuvo Tulio 2002, 50.

⁶³⁵ Ibid.

⁶³⁶ Ibid., 51.

syviä ja intensiivisiä katseita, jotka ärsyttivät joitain katsojia.⁶³⁷ Se, että hän omaksui eleitä myös Garbolta, ei riidellyt Valentinon jäljittelyn kanssa, sillä Valentinoa on pidetty verrattain feminiinisenä, Yhdysvalloissa häntä jopa luonnehdittiin naisten tekemäksi mieheksi.⁶³⁸

Seksiobjektit ovat tavanomaisesti passiivisia naisia, mutta Valentino on merkittävä poikkeus, koska hän on aktiivinen mies, Richard Dyer analysoi.⁶³⁹ Valentino on mieskauden malliesimerkki, jonka iho suorastaan hohtaa valkokankaalla. Monessa Valentino-elokuvassa, kuten *Sheikin pojassa* (*The Son of the Sheik*, 1926), tähden virheetön keho rinnastuu groteskeihin miesvartaloihin, mikä on omiaan korostamaan hänen vartalonsa upeutta.⁶⁴⁰ Valentino on eittämättä seksiobjekti siinä mielessä, että hänen näyttelemänsä roolihahmot ovat naisten halun kohteita, minkä lisäksi tähden vartalo tarjotaan elokuvallisin keinoin katsojien ihailtavaksi. Valentinon elokuvissa on esimerkiksi tähden intensiivisiä katseita korostavia lähikuvia, jotka antavat katsojille hyvän mahdollisuuden Valentinon kasvojen ihailemiseen. Elokuvassa *Musta Kotka* (*The Eagle*, 1925) Katariina Suuri rakastuu Valentinon näyttelemään sankariin, mutta paljon miehen harmiksi, hän kun ei tsaarinnasta välitä. *Sheikin pojassa* taas nähdään nuori länsimainen neito, joka ihastuu Valentinon näyttelemään sheikkiin. Valentinon roolihahmot ovat nimenomaisesti naisten halun kohteita. Valentinon näytteleminen hahmojen aktiivisuudesta on helppo antaa esimerkkejä. Elokuvassa *Verta ja hiekkaa* (*Blood and Sand*, 1922) Valentino taistelee härkiä vastaan urheana matadorina. *Mustassa kotkassa* hänet nähdään taitavana ratsastajana, joka pelastaa pulaan joutuneen neidon. *Sheikin pojassa* tähti vääntää paksun rautatangon solmuun kuin todistaen miehisiyytensä niille katsojille, jotka luulevat hänen olevan naisten tekemä mies.

Vaalan ja Tugain ensimmäisessä elokuvassa *Mustat silmät* ”[s]ankarina on köyhän mustalaispäällikön poika, joka kuitenkin on saanut kasvatuksensa Pariisissa ja jolla näin ollen on mahdollisuudet valloittaa valkoihoisenkin naisen sydän”,⁶⁴¹ *Suomen Sosialidemokraatin* nimettä esiintyvä arvostelija kertoo kadonneen elokuvan tarinasta. Tarina lienee muistuttanut melkoisesti *Sheikin* (*The Sheik*, 1921) vastaavaa, sillä tunnetuimmassa elokuvassaan Rudolph Valentino näyttelee länsimaisen koulutuksen saanutta sheikkiä, joka lopulta rakastuu länsimaiseen naiseen. Vaala ja Tugai siis jäljittelivät Valentinon sheikki-elokuvia, mutta korvasivat niiden arabikulttuurin mustalaiskulttuurilla, jossa he näkivät vastaavaa eksotiikkaa. *Mustalaishurmaajassa* on useita kohtauksia, jotka sijoittuvat ylelliseen teltaan, jonka eksoottinen sisustus divaanimaisine makuualustoineen muistuttaa Valentinon sheikki-elokuvien loisteliaita aavikolle pystytettyjä interiöörejä. Tugain roolissa mustalaispäällikön poikana Manjandrona näkyvät Valentinon rooleille ominaiset haluttavuuden ja pystyvyyden piirteet. Näistä ensiksi mainitut ilmenevät jo ensimmäisessä kohtauksessa, jossa Manjandro loikoilee raukeana vuoteella. Nuorukaisen vierellä istuu häneen rakastunut Glarifa, joka syöttää lempi-tietylleen kirsikoita seksuaalisesti kiusoittelevin elein. Manjandro vain polttee savuketta ja syljeksii kirsikan kiviä. Hänen ei tarvitse tehdä mitään Glari-

⁶³⁷ ”Vasturi”, ”Filmiaitan vastausosasto”, *Filmiaitta* 3 (1925), 67.

⁶³⁸ Miriam Hansen 1991, 254–268; Gaylyn Studlar 1996, 151, 179, 195.

⁶³⁹ Richard Dyer 2002a, 118.

⁶⁴⁰ Ibid.

⁶⁴¹ ”Elokuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti*, 2.5.1929, elokuvan *Mustat silmät* (1929) leikekansio, KAVA.

faa miellyttääkseen, koska nainen on umpirakastunut häneen. Kun Glarifa käy Manjandron ylle, tämä tarttuu naiseen kääntäen hänet selälleen. Manjandron syvä katse kertoo seksuaalisesta himosta ja hän suutelee naista tulusesti. Tällöin Manjandron korviin kantautuu lemmen hehkusta kertova laulu ja hän jättää Glarifan telttaan, mutta vain kohdatakseen pihalta toisen häneen rakastuneen naisen. Nyt Akris-nimisen naisen kanssa keskustelevalle Manjandro nähdään tiiviisti rajatussa lähikuvassa, joka korostaa hänen seksuaalisuutta uhkuvaa katsettaan.

Manjandrossa on samaa fyysistä kyvykkyyttä kuin monissa Valentinon roolihahmoissa. Kun hän huomaa Kiri-nimisellä nuorukaisella itselleen kuuluvan korun, hän suuttuu ja haastaa nuorukaisen kaksintaisteluun. Tällöin Manjandro nähdään ylävartalo paljaana ruoska kädessään. Hän astelee pelkäämättä Kirin eteen ja antaa tällekin piiskan. Toiset mustalaiset repivät paidan kaksintaisteluun vastahakoisesti ryhtyvän Kirin yltä, minkä seurauksena hän horjahtaa. Manjandro ei horju, mikä korostaa hänen miehisyyttään. Hän on urheampi ja päättäväisempi. Ympärillä seisovat mustalaismiehet ovat pukeutuneet nuhrisiin vaatteisiin, toiset ovat vanhoja ja monet viiksekkäitä, mikä on omiaan korostamaan Manjandron vartalon kauneutta. Kun kaksintaistelu alkaa, Kiri jää seisomaan paikoilleen, jolloin Manjandro ruoskii tämän verille silmät sadistista riemua hehkuen. Tällöin Manjandron kanssa naimisissa oleva Esmeralda rientää paikalle kertoen olevansa syylinen korun katoamiseen. Manjandro kohottaa ruoskan piiskatakseen vaimonsa, mutta rauhoittuu ja luopuu aikeestaan. Manjandrossa on naiseen suuntautuvaa fyysistä uhmakkuutta ja sadistisuutta, kuten myös Valentinon roolihahmoissa. Tämä Manjandron piirre näkyy selvänä kohtauksessa, jossa Esmeralda lausuu hänelle heidän pakkoavioliittonsa viitaten, ”...eikä sinussa ollut kylliksi miestä asettumaan vastarintaan”. Manjandro, jonka miehisyys on juuri kyseenalaistettu, tulistuu ja tarttuu naiseen: ”Esmeralda, sinä olet minun vaimoni – sinä kuulut minulle – minulla on oikeus käskää.” Kun nainen toteaa, ettei Manjandro voi koskaan saada hänen rakkauttaan, ja yrittää poistua tämän luota, Manjandro pitelee häntä käsissään ja suutelee väkisin. Kohtaus muistuttaa *Sheikin pojan* kohtausta, jossa Valentinon näyttelemän hahmon voi tulkita raiskaavan rakastamansa naisen.

Käsitys Theodor Tugaista Suomen Valentinona ei ollut kaksikymmentäluvun lopulla harvinainen, vaan nousi esille kerta toisensa jälkeen *Mustien silmien* ja *Mustalaishurmaajan* ympärillä käydyissä keskusteluissa. *Mustissa silmissä* mustalaispäällikön pojan roolin ”tekee pääosan esittäjä Theodor Tugai niin vahvalla valentinomaisuudella, että yleisö on täysin yllätetty”,⁶⁴² *Suomen Sosialidemokraatin* nimettömänä kirjoittava arvostelija luonnehtii näkemäänsä. ”Selvä Valentino + Novarro ja näyttelee suunnilleen samalla lailla kuin nämä tähdet”,⁶⁴³ toteaa Yrjö Kivimies *Tulenkantajiin* laatimassaan arvostelussa. Nämä elokuva-arvostelijat laittoivat sanoiksi sen, mikä oli ilmeistä. Tugai halusi olla uusi Valentino. Kun *Mustalaishurmaajan* ensi-ilta koitti marraskuun 4. päivänä vuonna 1929,⁶⁴⁴ käsitys Tugaista Suomen Valentinona oli jo yleinen. ”Theodor Tugai nimiosassa on mielenkiintoinen tyyppi, häntä on sanottu Suomen Valentinoksi, ja tässä liioittelussa on kyllä jonkin

⁶⁴² ”Elokuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti*, 2.5.1929, elokuvan *Mustat silmät* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶⁴³ Yrjö Kivimies, ”Jo rupeaa sarastamaan...”, *Tulenkantajat* 10–11 (1929), 169.

⁶⁴⁴ *Elonet*-tietokanta.

verran peräinkin”,⁶⁴⁵ nimettä esiintyvä arvostelija toteaa *Elokuvas*a. Tugain vertaamisessa Valentinoon oli kyse paisuttelemisesta, Hollywood-tähtiin liitetyn glamourin istuttamisesta kotimaiseen elokuvaan ja siitä käytyihin keskusteluihin. Tugai ei kuitenkaan ollut ainoa liioittelija, sillä jotkut elokuva-toimittajat saattoivat kirjoittaa hänestä kuin suuren maailman tähdestä. ”Tunnettehan Theodor Tugain, josta moni nuori neitonen haaveilee”,⁶⁴⁶ alkaa *Elokuvas*a vuonna 1931 julkaistu haastattelu. ”Paino 75 kiloa, pituus 180 senttimetriä, intohimoinen nyrkkeilijä, nykyaikainen autohurjastelija, joka ajaa toistaiseksi mieluimmin Chrysleriä, kunnes saa Bugatin. Käyttää kauniin-sinistä smokkia ja haaveilee eteläisistä maisemista ja romantiikasta.”⁶⁴⁷ Lehtijutussa Tugaita ei enää tarvitse luonnehtia Suomen Valentinoiksi, vaan hän on itsestään selvästi Suomen Valentino, sillä eläessään Valentino nyrkkeili, ajoi nopeita autoja, pukeutui tyylikkäästi ja matkusteli.⁶⁴⁸ Minulla on suuri haave päästä ohjaajani Valentin Vaalan kanssa Biskraan, Pohjois-Afrikan hiekka-aavikoille näyttelemään scheikin roolia”,⁶⁴⁹ Tugai kertoo samassa lehtijutussa. Vaikka Valentinon kuolemasta oli kulunut viisi vuotta, Tugai haaveili yhä Valentinon tunnetuimpien roolien toistamisesta. Toimittaja antoi ymmärtää, että Tugai olisi hurmannut valentinomaisuudellaan monet aikalaiset, mutta näin ei ollut. *Suomen kansallisfilmografiassa* esitettyjen arvioiden mukaan hänen Valentino-pastissinsa eivät olleet kummoisia-kaan yleisömenestyksiä, viennistä puhumattakaan,⁶⁵⁰ eikä niitä sellaisiksi luonnehdita aikalaisarvosteluissakaan. Tugai siis esiintyi kotimaisen elokuvan suurimpana ja amerikkalaisimpana tähtenä, Suomen Valentinona, mutta häneltä puuttuivat ihailijat. Tässä rehentelyssä oli paljon samaa kuin Carl von Haartmanin esiintymisessä Suomen Erich von Stroheimina.

Vaikka *Elokuvas*a julkaistusta haastattelusta saa käsityksen, että Theodor Tugai oli enemmän kuin sopiva Rudolph Valentinon manttelin kantajaksi, monet elokuva-arvostelijat olivat sillä kannalla, ettei Tugai ollut osapuulleenkaan esikuvansa veroinen näyttelijä. *Karjalan* elokuva-arvostelija ”E. J. H.” viittaa laatimassaan *Mustalaishurmaajan* arvostelussa Tugain kokemattomuuteen ja toteaa, että elokuvassa ”näytteleminen ei ole samalla tasalla kuin meikäläisissäkin filmeissä on totuttu näkemään”.⁶⁵¹ Useimmissa suomalaisissa elokuvissa esiintyy ajan arvostettuja teatterinäyttelijöitä. Vaikka ei-teatterinäyttelijöitä oli kaivattu, he eivät miellyttäneet läheskään kaikkia. Tugain näytteleminen oli arvostelijasta poikkeuksellisen epätyytyttävää katsottavaa kotimaisen elokuvan kontekstissa, laajemmasta viitekehuksesta puhumattakaan. *Savon Sanomien* anonyymi elokuva-arvostelija toteaa kiertelemättä, että *Mustalaishurmaajassa* ”mustalaishurmaaja’, jolle on annettu niin mairitteleva nimi kuin ’Suomen Valentino’, on kaikkea muuta kuin Valentino ja hurmaa”.⁶⁵² Tanssijaksi tiedettyä Valentinoa arvostettiin hyvästä kehon hallinnasta: ”Harvat pystyvät liikkumaan filmissä sillä tavoin kun

⁶⁴⁵ ”Mustalaisromantiikkaa kotimaisessa elokuvassa”, *Elokuva* 16 (1929), 5.

⁶⁴⁶ ”Mustat silmät”, *Elokuva* 6–7 (1931), 5.

⁶⁴⁷ Ibid.

⁶⁴⁸ Emily W. Leider 2003, passim.

⁶⁴⁹ ”Mustat silmät”, *Elokuva* 6–7 (1931), 5.

⁶⁵⁰ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, 405, 423, 479.

⁶⁵¹ ”E. J. H.”, ”Kotimainen filmiuutuu”, *Karjala* 29.9.1929, elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶⁵² ”Mustalaishurmaaja”, *Savon Sanomat* 14.12.1929, elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio, KAVA.

hän”,⁶⁵³ *Filmiaitan* nimettä kirjoittava toimittaja luonnehtii. Tugain näyttelemisen oli kaukana esikuvan taidoista. ”Kaiken muun ohella tekee hänen mimiikkinsä suorastaan vastenmielisen vaikutuksen”,⁶⁵⁴ ”E. J. H” napauttaa. Yrjö Kivimies on elokuva-arvostelussaan maltillisempi, mutta hän toteaa, että Tugai on laitettava kovaan kouluun tai hän kangistuu maaneereihinsa.⁶⁵⁵ Tugailla ”on hyvä halu ja myöskin edellytyksiä näytellä hiukan saatanallista don Juania, mutta ilmehtimisasteikko on vielä suppea. Ei olisi hullummaksi antaa hänen seuraavassa filmissä kokeilla jonkin sydämellisemmän ihmistyyppin hahmottelemisessa.”⁶⁵⁶ Toisin sanoen Tugain oli ryhdyttävä tekemään toisenlaisia rooleja, jotta selviäisi, oliko hän hyvä elokuvanäyttelijä vai pelkkä muka-Valentino. Moni oli samaa mieltä, esimerkiksi *Karjalan* elokuva-arvostelija, joka käytti nimimerkkiä ”Y.” Hänestä Tugaissa on ”liaksi valentinomaista maneeria. Tunneasteikko on epätasainen ja ilmeet liaksi samankaltaiset. Vasta sitten, kun saadaan nähdä hänet jossain toisenlaisessa osassa, on mahdollisuus lausua jotain ratkaisevampaa hänen näyttelijäpersoonastaan.”⁶⁵⁷ Ulkoa opeteltujen manereiden ja poseerausten ohella nämä elokuva-arvostelijat eivät nähneet Tugaissa draamallisia kykyjä. Tuliokin muistelee tajunneensa *Mustalaishurmaajan* valmistuttua, ”ettei minusta mitään Valentinoa tulisi niin kuin olimme luulleet”.⁶⁵⁸ Halu uudeksi Valentinoksi oli kuitenkin kova, sillä Tugai esiintyy Valentinon manerein vielä elokuvassa *Laveata tietä*. Huhtikuun 12. päivä vuonna 1931 pidetyn ensi-illan jälkeen *Viikkosanomissa* julkaistiin arvostelu, jossa todetaan suoraan, että ”Theodor Tugai ei ole mikään Suomen Valentino ja parempi on jos hän ei sellaiseksi pyrikään, vaan koettaa kehittää omaa persoonallista tyyppiään”.⁶⁵⁹ Valentinon suuruusvuosista oli kulunut monta vuotta, eivätkä feminiiniset miestähdet enää kiinnostaneet katsojia.⁶⁶⁰ Tugai esiintyi vielä parissa elokuvassa, mutta jätti näyttelemisen kolmekymmentäluvun puolivälissä. Aikalaisista hän ei ollut hyvä näyttelijä, eikä varsinkaan uusi Valentino.

Keskustelu Tugaista Suomen Valentinona on jättänyt varjoonsa koko joukon hänen tähdittämiensä elokuvien muita Hollywood-piirteitä, joihin aikalaiset tarttuivat. Kun *Mustat silmät* tuli ensi-iltaan, *Suomen Sosialidemokraatin* nimettömäksi jäänyt arvostelija esitteli teoksen vastauksena kotimaisen elokuvan kansainvälistämisestä esitettyihin toiveisiin. ”Meikäläistä filmituotantoa arvosteltaessa on usein lausuttu ajatus, että mahdollisesti jollakin ’villin lännen’ -tyyliin johdetulla elokuvalla saataisiin elokuvatuotantoamme ulkomaillakin tunnetuksi. Oy. Fennica on nyt lähtenyt tavallaan tälle tielle ja täytyy sanoa, lupaavasti”, *Suomen Sosialidemokraatin* nimettä toimiva arvostelija esittää kannakseen.⁶⁶¹ Lännelelokuviin viittaaminen on selvä esimerkki siitä, että kotimaisen elokuvan epokaalistamisessa oli kyse ame-

⁶⁵³ ”Monsieur Beucaire”, *Filmiaitta* 12 (1925), 231.

⁶⁵⁴ ”Mustalaishurmaaja”, *Savon Sanomat* 14.12.1929, elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶⁵⁵ Yrjö Kivimies, ”Pojat ovat tehneet uuden filmin”, *Tulenkantajat* 19 (1929), 322–323.

⁶⁵⁶ *Ibid.*, 323.

⁶⁵⁷ ”Y.”, ”Uusi kotimainen elokuvauutuus.”, *Karjala* 1.12.1929, elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶⁵⁸ Teuvo Tulio 2002, 60.

⁶⁵⁹ ”Kotimaisuus kukoistaa elokuva-alallakin.”, *Viikko-Sanomien* 18.4.1931, elokuvan *Laveata tietä* (1931) leikekansio, KAVA.

⁶⁶⁰ Katso Anu Koivunen 1992, 189–190. Katso Olavi Paavolainen 1990, 422.

⁶⁶¹ ”Elokuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti*, 2.5.1929, elokuvan *Mustat silmät* (1929) leikekansio, KAVA.

rikanismista. *Mustalaishurmaajassa* on monia lännenelokuvista tuttuja piirteitä, esimerkiksi postivaunujen ryöstö sekä ratsuin käytävä takaa-ajo, jossa poliisit ampuvat Manjandroa. Osuman saava Manjandro luhistuu rautatiekiskoille, mutta pakenee kuin ihmeen kaupalla tarttumalla hänen ylitseen ajavan junan pohjaan. Kohtaus tuo mieleen yhdysvaltalaisen sarjaelokuvien monet kohtaukset, joissa päähenkilöt pelastuvat vaaroista. Amerikkalaista teoksessa on myös tapahtumien ja kerronnan vauhdikkuus.⁶⁶² Varsinkin teoksen lopun takaa-ajokohtauksessa leikkausrytmi on poikkeuksellisen nopea ajan muihin kotimaisiin elokuviin verrattuna. Vauhdikkuutta korostavat lukuisat panoroinnit ja kamera-ajot. Elokuva luonnehtii ”aito amerikkalainen tapahtumain vauhti, joka yhä kohoaa loppua kohti”,⁶⁶³ nimettä esiintyvä kriitikko toteaa *Helsingin Sanomissa* ilmestyneessä arvostelussaan. ”Tässä on vauhtia tai ainakin pyritty pitämään vauhtia yllä, jota ei voida sanoa kaikista meidän elokuvistamme”,⁶⁶⁴ E. J. H.” toteaa samaan henkeen *Karjalassa*. Vauhti miellettiin yhdysvaltalaisen elokuvan – ja ehkä yhdysvaltalaisen elämäntavankin – ominaispiirteeksi, mikä näkyy monissa kaksikymmentäluvun Suomessa käydyissä keskusteluissa.

Vaalan ja Tugain elokuvista käydyissä keskusteluissa nousivat esille konkreettiset viittaukset moniin muihinkin elokuviin kuin vain Valentinon tähdittämiin. ”Uppslaget är visserligen beslätat med United Artists Kärleksnatten, men sämre förebilder kan man ha”, ”Set” toteaa *Famassa* elokuvasta *Mustat silmät*.⁶⁶⁵ Esikuvaksi mainittu *Rakkauden yö* (*The Night of Love*, 1927) on kertomus Mustalaisprinssi Monterosta, joka kesken häiden kidnappaa vaimonsa raiskanneen herttuan uuden vaimon, raiskatakseen tämän kostoksi.⁶⁶⁶ *Mustat silmät* taas kertoi valkoiseen naiseen rakastuneesta mustalaisnuorukaisesta, joka ryöstää rakkautensa kohteen viädäkseen tämän syrjäiseen luolaan. Tällöin toinen mustalainen ryhtyy koston, koska nuorukainen on luistanut sovitusta naimakaupasta.⁶⁶⁷ *Rakkauden yötä* ja *Mustia silmiä* näyttää yhdistäneen sekä mustalaisteema että kauniin naisen kaappaaminen tarinan käännekohtana. Vastaavanlaisia kaappaamisia löytyy myös Valentinon sheikki-elokuvissa, mutta ei mustalaisteemaa, minkä pohjalta voi arvella, että *Rakkauden yö* ohjasi ennen kaikkea hoksaamaan, miten Valentinon elokuville ominainen eksotiikka on sovittavissa Suomen oloihin. Amerikanismia on myös *Mustalaishurmaajan* kaksintaistelu. ”Eivät meikäläiset mustalaiset ole käyttäneet keskinäisissä välienselvittelyissään piiskoja”, Tulio muistelee, ”mutta jostakin olimme lukeneet että Etelä-Amerikassa kaksintaistelut miesten välillä tapahtuvat pitkien piiskojen avulla”.⁶⁶⁸ Tulio muistaa väärin. Nuorukaiset omaksuivat erikoisen kaksintaistelukäytännön Greta Garbon Hollywood-elokuvasta *Viettelijätär* (*The Temptress*, 1926), joka oli esitetty Suomessa alkuvuodesta 1927.⁶⁶⁹ Teoksessa on kohtaus, jossa kaksintaistelu käydään pitkillä piiskoilla. Lisäksi kaksintaistelu käydään ylä-

⁶⁶² Monet kohtaukset ovat lyhyitä ja elokuvassa on nasevia siirtymäjaksoja, joiden tehtävänä on kertoa, että tapahtumien välillä kuluu paljon aikaa.

⁶⁶³ ”Mustalaishurmaaja”, *Helsingin Sanomat* 29.9.1929, elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶⁶⁴ ”E. J. H.”, ”Kotimainen filmiuutuus”, *Karjala* 29.9.1929, elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶⁶⁵ ”Set”, ”Svarta ögon – en inhemsk film”, *Fama* 5 (1929), 62.

⁶⁶⁶ *AllRovi*-tietokanta.

⁶⁶⁷ Kari Uusitalo et al. (toim.) 2002, 403–404.

⁶⁶⁸ Teuvo Tulio 2002, 59.

⁶⁶⁹ *Elonet*-tietokanta.

vartalot paljaina ja ruoskien iskut aiheuttavat pitkiä verestäviä haavoja, aivan kuten *Mustalaishurmaajassa*. Näyttää siltä, että nuorukaiset omaksuivat vaikutteita myös Douglas Fairbanksilta. Kun Akris ja Glarifa alkavat *Mustalaishurmaajan* alussa kinastella Manjandrosta, tämä puhkeaa itsetyytyväiseen nauruun, mitä korostaa Fairbanksille ominainen poseeraus, jossa kädet tuetaan rehvakkaasti lantiolle. Sama poseeraus nähdään kun Manjandro on valmis piiskoin käytävään kaksintaisteluun. Toki Valentinokin piti käsiään lanteillaan, mutta hänen poseerauksissaan ei ole yhtä vahvaa miehistä omanarvontuntoa ja urheutta. Selvää joka tapauksessa on, että Vaalan ja Tullion mustalaiselokuvat sisältävät koko joukon viittauksia heihin vaikutuksen tehneisiin Hollywood-elokuviin.

Nuorukaisten yritys kansainvälistää suomalaista elokuvaa tukeutumalla Hollywood-elokuvien tyylipiirteisiin ja konventioihin sai osakseen paljon kiitosta, kuten sai myös von Haartmanin yritys, mutta vastaavasti myös koko joukon toruja ja toppuutteluja. ”Tämäkin elokuva tahtoo olla kansainvälistä laatua”,⁶⁷⁰ *Karjalan* elokuva-arvostelija ”E. J. H.” toteaa *Mustalaishurmaajasta*. ”Eiköhän, nuoret yrittäjät, sittenkin kiitollisinta olisi pysytellä kotoisella saralla kotoisissa merkeissä”,⁶⁷¹ hän opastaa isälliseen sävyyn. Kiitollista essentialististen suomalaisten elokuvien tekeminen varmaan olisi ollutkin, ainakin mitä katsojamääriin tulee, Vaalan ja Tugain epokaaliset elokuvat kun eivät olleet suosittuja. Kansallisiksi mielletyt aiheet eivät kuitenkaan tyydyttäneet Hollywood-elokuvista innostuneita nuorukaisia, jotka von Haartmanin tavoin tähtäsivät paljon suomalaisten elokuvantekijöiden saavutuksia korkeammalle, mitä tuli elokuvien estetiikkaan ja vientimahdollisuuksiin.

ÄÄNIELOKUVA TULEE!

”Puhuva filmi on päivän tunnus Hollywoodissa tällä hetkellä”,⁶⁷² Leonard Clairmont ilmoittaa vuonna 1928 julkaistussa *Filmiaitassa*. ”Yleisö haluaa puhuvia elokuvia ja kaikki suuremmat yhtiöt, Paramount, Fox, Metro-Goldwyn-Mayer, First National ja Universal, uhraavat miljoonia dollareita parantaakseen keksintöjään”,⁶⁷³ Aleko Lilius mainitsee lehden numerossa, joka julkaistiin vuoden 1929 alussa. Yhdysvalloissa synkronisoidut äänielokuvat olivat alkaneet saavuttaa suosiota jo pari vuotta aikaisemmin. Loka-kuun 6. päivä vuonna 1927 Warner Bros. toi ensi-iltaan synkronisoidun kokoillan äänielokuvan *Jazz-laulaja* (*The Jazz Singer*, 1927), jossa kuullaan musiikkia, ääntehosteita ja dialogia. Teos ei ollut ensimmäinen äänielokuva, olihan Edison Manufacturing Company yhdistänyt kuvaa ja ääntä jo vuonna 1895, esimerkiksi elokuvassa *Dickson Experimental Sound Film*. Läpi mykkäkauden keksijät pyrkivät ratkaisemaan kuvan ja äänen synkronisoimiseen liittyneitä ongelmia.⁶⁷⁴ Sataprosenttinen äänielokuva *Jazz-laulaja* ei myös-

⁶⁷⁰ ”E. J. H.”, ”Kotimainen filmiuutuus”, *Karjala* 29.9.1929, elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio, KAVA.

⁶⁷¹ Ibid.

⁶⁷² Leonard Clairmont, ”Nähtyä ja kuultua Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 15–16 (1928), 9.

⁶⁷³ Aleko Lilius, ”Vallankumous Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 3 (1929), 6.

⁶⁷⁴ Thomas Alva Edison yritti alusta alkaen yhdistää keksimänsä ääntä toistavan laitteen fonografin ja elokuvien esityskoneen kinetoskoopin synkronisoitujen äänielokuvien esityslaitteeksi kinetofoniksi, muttei kyennyt ratkaisemaan synkronisaatio-ongelmia.

kään ollut. Teos vuorottelee äänielokuva- ja mykkäelokuvaestetiikan välillä, vaihtaen moodia useaan kertaan. Joissain kohtauksissa puhuttu dialogi kuljettaa tapahtumia, toisissa pantomiimi ja välitekstit. Teos oli merkittävä, sillä se osoitti Hollywood-studioille synkronisoitujen kokoillan äänielokuvien kaupalliset mahdollisuudet, ne kun olivat suhtautuneet äänielokuvateknologiaan epäilyksellä. Monet synkronisointiyritykset olivat olleet kömpelöitä, minkä lisäksi uutta teknologiaa pidettiin kalliina. Äänielokuvateknologia vaati muutoksia ja uusia laitteita sekä studioihin että elokuvateattereihin. Teknologiaan investoimista ei pidetty mielekkäänä, koska elokuvat tuottivat muutenkin hyvin. Mitään yhtäkkistä siirtymää mykkäelokuvasta äänielokuvaan *Jazz-laulajan* ensi-ilta ei merkinnyt. Hollywoodissa tuotettiin vielä parin vuoden ajan mykkäelokuvia, joissa esiintyy tunnettuja tähtiä. Toisin kuin usein väitetään, jotkut näistä teoksista menestyivät kaupallisesti verrattain hyvin.⁶⁷⁵

Suomessa äänielokuvaan suhtauduttiin yhdysvaltalaisena ilmiönä, mikä näkyy siinä, että äänielokuva uutisoinnissa viitattiin ennen kaikkea Hollywood-studioihin, yhdysvaltalaisiin elokuvaan ja uuden teknologian suosioon uudella mantereella. Mika Waltarikin kertoo *Yksinäisen miehen junassa* amerikkalaisuutta ihailevasta henkilöstä, joka ”heltyy melkein kyyneliin puhuessaan sadan prosentin äänielokuvista”.⁶⁷⁶ Oli pitkään epäselvää, tulisiko keksintö tekemään Suomessa mitään läpimurtoa, äänielokuvateknologiaan kun liittyi koko joukko isoja haasteita.⁶⁷⁷ Ensinnäkin elokuvateatterit piti varustaa uudella teknologialla, mikä oli kallista, eikä yleismaailmallinen talouslama rohkaissut ottamaan taloudellisia riskejä. Mikä pahinta, markkinoilla oli kaksi kilpailevaa järjestelmää, joista toinen perustui levyäänelle ja toinen valoäänelle, eikä vielä ollut selvää, kumpi systeemi tulisi osoittautumaan voitajaksi. Elokuvaorkestreista luopuminen merkitsi säästöä muusikoiden palkoissa, mutta hyvät muusikot olivat olleet suuria vetonauloja. Sitä vastoin uusi elokuvaääni oli alkuun heikkotasoista, eikä sen vetovoimasta ollut varmuutta. Sitäkään ei vielä tiedetty, kuinka suomalainen yleisö voisi seurata vieraskielisten elokuvien puhuttua dialogia. Ongelmia ei kuitenkaan pidetty ylitysepääsemättöminä, vaan erilaisia ratkaisuyrityksiä tuotiin tuon tuosta esille. Esimerkiksi Charles Chaplinin kerrotaan selvittäneen viimeksi mainitun ongelman omalla tavallaan. *Filmiäitassa* hänen kerrotaan ilmoittaneen, ”ettei hän tule tekemään mitään kokonaan puhuvia elokuvia, mutta tulee kuitenkin käyttämään musiikkia elokuviensa säestykseksi”.⁶⁷⁸ Elokvataiteen mestarin lausunnosta saattoi päätellä, ettei mahdollinen äänielokuvan läpimurto välttämättä merkinnyt mitään puhuvan elokuvan läpimurtoa. Selvää kuitenkin oli, että muutos oli käsillä, mutta tuskinpa moni osasi edes arvioida, mikä lopulta muuttuisi ja miten.

Synkronisoidusta äänielokuvasta keskusteltiin tuon tuosta ”puhuvana elokuvana”, mikä oli osuvaa, sillä mykkäelokuvaesityksissä oli totuttu kuulemaan elävää musiikkia, äänitehosteita ja puhetta. Käytännössä mykkäelokuvat olivat multimediaesityksiä, joiden kuva- ja äänimaailmat eivät olleet mekaanisesti toisiinsa sidottuja kuten synkronisoiduissa äänielokuviissa.⁶⁷⁹ Pu-

⁶⁷⁵ Richard Koszarski 1994, 90–91.

⁶⁷⁶ Mika Waltari 2008, 290.

⁶⁷⁷ Ari Honka-Hallila teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pannti 1995, 60.

⁶⁷⁸ ”A listener”, ”Mitä Jack Hylton, Englannin kruunaamaton jazz-kuningas, sanoo puhuvasta elokuvasta”, *Filmiäit* 17 (1929), 6.

⁶⁷⁹ Richard Maltby 2003, 241.

heen ja kuvamaailman yhdistämisen ymmärrettiin muuttavan elokuvien esteetiikkaa ja vaikuttavan tämän kautta moniin tuotannollisiin seikkoihin. ”Nykyisin eivät kauniit kasvot tai kaunis vartalo ole yksin määräävä, vaan täytyy näyttelijällä olla kaunis äänikin”,⁶⁸⁰ Leonard Clairmont toteaa *Filmiaitassa*. Käytännössä elokuvanäyttelijöiltä tultaisiin äänielokuvan mahdollisen läpimurron myötä vaatimaan vastaavia äänenkäytön ominaisuuksia kuin teatterinäyttelijöiltä. Ruotsalainen elokuvakirjoittaja Robin Hood esittää *Elokuvas*sa ilmestyneessä jutussa profetaalisesti, että ”elokuvatähdet, joilta puuttuu laulun lahja ja teatterikoulutettu ääni, seuraavat mykkää elokuvaa haetaan”.⁶⁸¹ Pian elokuvalehdistä sai lukea niistä haasteista, joiden kanssa tähdet nyt painivat. ”Mitä erikoisesti Clara Bowiin tulee, täytyy mainita, ettei hänen äänensä ole mikään erikoisen kaunis”, ”A listener” kertoo *Filmiaitassa*.⁶⁸² Yhdysvaltalaisen tähtien siirtyä äänielokuvaan ei huolettanut suomalaisia toimittajia, ei ainakaan samoissa määrin kuin eurooppalaisten näyttelijöiden kohtalo Hollywoodissa. Aleko Lilius kysyy *Filmiaitassa*, ”miten tulevat toimeen Greta Garbo, Emil Jannings, Lily Damita, Vilma Banky ja kaikki muut enemmän tai vähemmän murteellisella englanninkielellään?”⁶⁸³ Huolestuneisuus kertoo epäsuorasti asenteiden muutoksesta. Vielä jokin aika sitten elokuvakeskusteluissa iloittiin kun eurooppalaiset taiteilijat palasivat Yhdysvalloista kotimaihinsa, mutta kun alkoi näyttää siltä, että edessä oli näyttelijöiden vastentahtoinen joukkopaluu, ei siitä keksitty paljon hyvää sanottavaa. Tässä tulee muistaa, että monet eurooppalaisten ja yhdysvaltalaisen yhdessä tekemät Hollywood-elokuvat olivat saaneet Suomessa erinomaisen vastaanoton, mitä vasten nyt saatettiin pelätä, että yhdysvaltalaisen elokuvan taso laskee, mikäli eurooppalaiset joutuvat palaamaan kotimaihinsa.

Näyttelijöiden äänenkäytön ohella keskustelua herätti äänielokuvan mahdollisuus toistaa musiikkia. Suomessa muusikot vastustivat jyrkästi innovaatiota, jonka läpimurron myötä he menettäisivät työnsä. Muusikot yrittivät vakuutella, että äänielokuva on ohimenevä ilmiö, koska uusi teknologia ei voisi tyydyttävästi korvata elävää musiikkia.⁶⁸⁴ ”Puhe-elokuvan tultua niin tärkeäksi tekijäksi elokuvamaailmassa on se aiheuttanut paljon työttömyyttä musikereille”,⁶⁸⁵ *Elokuvas*sa uutisoidaan maailman tapahtumista. *Suomen Sosialidemokraatissa* nimettä kirjoittava toimittaja taas arvelee, että muusikoiden pelko töiden loppumisesta on ennenaikainen, vaikka teatterimuusikot Yhdysvalloissa olivatkin joutuneet etsimään uusia töitä.⁶⁸⁶ Hän perustelee kantaansa sillä, että synkronisoidun äänielokuvan tehdessä läpimurtonsa, elokuvatuottajat joutuvat palkkaamaan muusikoita, mikä tarjoaa heille uudet työmahdollisuudet.⁶⁸⁷ Toisin sanottuna Amerikasta maahantuotava teknologia ei hänestä niinkään johtaisi teatterimuusikoiden työttömyyteen kuin heidän työnkuvansa muuttumiseen. Ajatus ei ollut ihan loppuun asti mietitty, sillä tuotantoyhtiöihin muusikoita tarvittiin paljon vähemmän kuin elokuva-teattereihin.

⁶⁸⁰ Leonard Clairmont, ”Nähtyä ja kuultua Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 15–16 (1928), 9.

⁶⁸¹ ”Robin Hood”, ”Robin Hoodilla Biografbladetin elokuva-asiaa erikoistuntijalla tri B. Idestam-Almquistilla on sananvuoro”, *Elokuva* 4 (1929), 15.

⁶⁸² ”A listener”, ”Lontoon kuulumisia”, *Filmiaitta* 20 (1929), 15.

⁶⁸³ Aleko Lilius, ”Vallankumous Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 3 (1929), 6.

⁶⁸⁴ Ari Honka-Hallila teoksessa Ari Honka-Hallila, Kimmo Laine & Mervi Pantti 1995, 62–63.

⁶⁸⁵ ”Elokuvamaailmasta”, *Elokuva* 15 (1929), 15.

⁶⁸⁶ ”Äänielokuva, musiikerit ja teatterit”, *Suomen Sosialidemokraatti* 20.9.1929, 1.

⁶⁸⁷ Ibid., 2.

Teatterimuusikoiden työtilanteen rinnalla Suomessa keskusteltiin kii-
vaasti äänielokuviissa kuultavan musiikin tasosta. *Suomen Sosiaalidemo-
kraatissa* nimettä kirjoittava toimittaja painottaa, että ”koneellinen musiikki
[...] ei missään suhteessa voi kilpailla orkesterin kanssa”, vaikka lehdessä
myönnetäänkin, että Suomessa ”elokuvateattereiden omistajat [...] eivät
useinkaan välitä paljoakaan musiikin taiteellisesta tasosta”.⁶⁸⁸ Synkronisoi-
dun elokuvaäänien taso oli alkuun merkittävästi elävää musiikkia heikompi,
mutta äänielokuvalla oli muita etuja, joita elokuva-alan edustajat nostivat
esille. Esimerkiksi Metro-Goldwyn-Mayerin Suomen vuokraustoimiston joh-
taja Robert O. Schoham esittää *Elokuvassa*, että ”äänielokuvattu musiikki on
otettu samanaikaisesti kuin kuvan toimintakin ja se sopeutuu sen vuoksi
joustavammin elokuvaan kuin teatterissa olevan soittokunnan esitys”.⁶⁸⁹
Lausunto viittaa siihen, että äänielokuvan läpimurron myötä elokuvasta tulisi
standardisoitu kokonaisuus, joka olisi alusta loppuun tuotantoyhtiöiden hal-
littavissa. Äänielokuvalla oli muitakin etuja elävään musiikkiin nähden, se
nimittäin ”tuo tänne maailman kuuluisimmat orkesterit, joiden esitykset tie-
tenkin huomattavasti lisäävät elokuvien taidenautintoa”, sama henkilö väit-
tää.⁶⁹⁰ Yhdysvalloissa Warner Bros. olikin alkuun tuottanut lähinnä huomattavien
lavaesitysten taltiointeja, sillä yhtiön johto uskoi pitkään, että äänielo-
kuvan mahdollisuudet ovat juuri musiikin toistamisessa. Vuoden 1929 lopul-
la Valtion filmitarkastamo tarkasti koko joukon Warner Bros. -studion yksi-
kelaisia äänielokuviia, jotka ovat lavaesitysten taltiointeja.⁶⁹¹ Elokuvien väli-
tyksellä suomalaiset pääsivät tutustumaan niin viulisti Albert Spalding, ja
harmonikkataiteilija Guido Deiron kuin monien muidenkin muusikoiden esi-
tyksiin. Suomessa tallennetun elokuvaäänien huomattiin tuovan maailman
entistä paremmin niiden ihmisten ulottuville, joilla ei ollut mahdollisuuksia
matkustamiseen ja konsertteihin.

Alkuun suomalaiset eivät siis tieneet, mitä uudesta elokuvateknologi-
asta pitäisi ajatella. ”Tähän mennessä se on saanut monta lämmintä kannat-
tajaa ja monta vihamiestä”, ”A listener” kertoo *Filmiaitassa* viitaten äänielo-
kuvateknologian asemaan Yhdysvalloissa ja Euroopassa.⁶⁹² Vielä vuonna
1929 oli kuitenkin epäselvää, kumpaan leirin suomalainen elokuvissa kävijöi-
den enemmistö tulisi asettumaan. Monet aikalaiset olivat nimittäin sillä kan-
nalla, että äänielokuva oli pelkkää amerikkalaista hapatusta, joka oli nostat-
tanut suuren kohun, mikä laantuisi pian. Jotkut olivat peräti sitä mieltä, ettei
äänielokuvalla ole tilausta. Elokuva-Euroopan laajetessa ja valloittaessa ta-
kaisin Hollywoodille menetettyjä osuuksia maailmanmarkkinoista, ”[I]uulisi,
että Amerikka [...] olisi tehnyt kaikkensa valloittaakseen takaisin markkinat
Euroopassa, mutta sensijaan se [...] pistää puukon omaan kurkkuunsa”.⁶⁹³
Tällä Robin Hood tarkoittaa, että äänielokuva on pelkkä finanssispekulaatio,
jolle ei ole suuria vientimahdollisuuksia. ”Eräs sortunut elokuvayhtiö tai sen
takana olevat taloudelliset voimat [...] sattuu joutumaan äänielokuvapatentin

⁶⁸⁸ Ibid.

⁶⁸⁹ ”Äänielokuvan voittokulku”, *Elokuva* 14 (1929), 4.

⁶⁹⁰ Ibid.

⁶⁹¹ Katso Päätösasiakirjat 15951–15955, 15.11.1929, Fc:35 Päätösasiakirjat 1929–1930. Valtion filmi-
tarkastamon asiakirjat, Valtion elokuvatarkastamon arkisto, KA.

⁶⁹² ”A listener”, ”Mitä Jack Hylton, Englannin kruunaamaton jazz-kuningas, sanoo puhuvasta eloku-
vasta”, *Filmiaitaa* 17 (1929), 6.

⁶⁹³ ”Robin Hood”, ”Robin Hoodilla Biografbladetin elokuva-asiaain erikoistuntijalla tri B. Idestam-
Almquistilla on sananvuoro”, *Elokuva* 4 (1929), 15.

omistajaksi ja päättää ryhtyä uhkapeliin, panna kaiken yhden kortin vaaraan”,⁶⁹⁴ hän kertoo tilanteen kehityksestä. Ensimmäiset äänielokuvat olivat tuottoisia, mutta ”[n]yt tulee Amerikasta uusia tietoja: äänielokuva on perääntymisretkellä. Eräät yhtiöt, jotka aikoivat valmistaa 100% (läpikotaisia) äänielokuvia, ovat luopuneet niistä ja ryhtyneet kiireellä taasen mykän elokuvan valmistamiseen, sirotellen niihin ehkä vuoropuhelun sinne tänne”.⁶⁹⁵ Myös *Suomen Sosialidemokraatin* elokuvatoimittaja, joka käyttää nimitysmerkkiä ”-o”, tuumaa, että äänielokuvan ”arvo ja ansiot mykän elokuvafilmin rinnalla lienevät sen kotimaassa Amerikassa joutuneet jo vahvasti kiistanalaisiksi”.⁶⁹⁶ *Elokvassakin* anonyymi toimittaja väittää, että ”äänielokuva on vielä kokeilujen ja kehityksen alainen”,⁶⁹⁷ mistä johtuen sen tulevaisuudesta ja menestymisen mahdollisuuksista ei ole varmuutta. Moni suomalainen saattoi ajatella, että kyseessä oli innovaatio, joka uutuuttaan kiinnosti ihmisiä, mutta ei tule tekemään mitään läpimurtoa, sillä katsojat kyllästyvät siihen nopeasti huomattuaan uuden teknologian rajalliset mahdollisuudet. Toisaalta *Suomen Sosialidemokraatissa* nimettä kirjoittava toimittaja arvelee sovittelavaan tyyliin, ettei uusi teknologia merkitse sen suurempaa käännettä, vaan se sulautuu jo olemassa olevaan perustaan: ”mikäli maahamme saapuneet ennakkotiedot, ammattimiestenkin antamat, ovat tienneet kertoa, ei äänielokuvilla tule olemaan minkäänlaista mullistavaa vaikutusta elokuvateollisuudessa”.⁶⁹⁸ Täysin päinvastaista kantaa edustivat modernistisen elokuvan puolesta argumentoineet henkilöt, esimerkiksi kirjailija Henry Parland, joka kirjoitti asiasta *Hufvudstadsbladetiin*. Hänestä ”puhe-elokuva ei pohjimmiltaan ole mitään muuta kuin uusi yritys siirtää elokuva teatterin alueelle, yritys joka [...] tekee väkivaltaa elokuvan perimmäiselle luonteelle ja johtaa sen uusiin vakaviin kriiseihin”.⁶⁹⁹

***Sonny Boy* äänielokuvateatteri Capitolissa**

Kaiken innostuksen saattelemana ja lukuisista epäilyistä huolimatta synkronisoidun äänielokuvan uutisoitiin saapuvan Suomeen. ”Jo tänä näytäntökautena tulee suomalainen yleisö kuulemaan lukuisia [...] äänielokuvasäveleitä”,⁷⁰⁰ nimettä esiintyvä toimittaja lupaa *Filmiaitassa* viitaten vuoden 1929 syyskauteen. ”Mykkiä elokuvia on tietenkin suurin osa”, toinen toimittaja toteaa, ”mutta käsittää ohjelmisto myöskin lukuisia äänielokuvia synkronisoituine musiikkeineen, puheineen ja lauluineen”.⁷⁰¹ Ensimmäisenä äänielokuvaan tutustuttaisiin Helsingin suurimmassa elokuvateattereissa Capitolissa ja pian sen jälkeen Kino-Palatsissa. Suomen ensimmäiseksi synkronisoiduksi kokoillan äänielokuvaksi valikoitui *Sonny Boy* (*The Singing Fool*, 1928), jonka ensi-illaksi määrättiin syyskuun 19. päivä.⁷⁰² *Suomen Kuvalehdessä* julkaistiin ennakkoon mainos, jonka voi päätellä nostaneen odotukset korkealle:

⁶⁹⁴ Ibid.

⁶⁹⁵ Ibid.

⁶⁹⁶ ”-o”, ”Elokuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 20.9.1929, 5.

⁶⁹⁷ ”Ei hoppu hyväksi”, *Elokuva* 13 (1929), 3.

⁶⁹⁸ ”Äänielokuva, musiikerit ja teatterit.”, *Suomen Sosialidemokraatti* 20.9.1929, 2.

⁶⁹⁹ Teoksessa Henry Parland 1995a, 60.

⁷⁰⁰ ”Paramountin kuulumisia”, *Filmiaitta* 18 (1929), 20.

⁷⁰¹ ”Näytäntökauden ohjelmistoa”, *Filmiaitta* 17 (1929), 15.

⁷⁰² *Elonet*-tietokanta.

Ette tiedä, mitä äänielokuva on, ennenkuin olette nähneet ja kuulleet Al Jolsonin 'äänielokuvan kuninkaan', miehen, joka on tullut elokuvayleisön epäjumalaksi yli koko maailman ääni- ja puhe-elokuvassa *Sunny Boy* (*The Singing Fool*) Tämä elokuva on houkutellut miljoonia ja taas miljoonia ihmisiä hymyilemään ja itkemään. Ensi-ilta syyskuun puolivälissä Suomen ainoassa äänielokuvateatterissa Capitolissa.⁷⁰³

Kun ensi-ilta alkoi olla käsillä, mainokset ilmestyivät sanomalehtien sivuille. "Äänielokuvan tähän saakka suurin menestys", *Helsingin Sanomissa* julkais- tussa mainoksessa todetaan, "elokuva, jossa yhtyvät mykän elokuvan kor- keimmat ja kauneimmat ominaisuudet erinomaisen arvokkaaseen lisään, jonka hyvä äänielokuva pystyy antamaan".⁷⁰⁴ Äänielokuvan siis luvattiin ole- van jotain uutta ja ihmeellistä, muttei kuitenkaan mitään sellaista, mikä va- hingoittaisi sitä korkeaa tasoa, jonka mykkäelokuvat olivat saavuttaneet. Elo- kuvamainontaa seuranneet aikalaiset olivat tottuneet kehusanoihin ja tyhjiin lupauksiin. Mutta jos uuden attraktion vaikuttavuudesta oli alkuun epäilyk- siä, ei niistä ollut tietoaakaan Capitolin lippuluukulla, vaikka liput äänieloku- vaesitykseen olivat poikkeuksellisen korkeat, eivätkä vapaaliput ja kausikortit olleet voimassa.⁷⁰⁵ *Sonny Boyn* odotetun ensi-illan jälkeen *Iltalehdessä* jul- kaistiin kirjoitus, jossa nimettä esiintyvä toimittaja ilmoittaa, että "koko kau- punki haluaa tutustua äänielokuvaan ja rientää sitä katsomaan".⁷⁰⁶ Vastaavia tietoja löytyy monista muistakin arvosteluista. "Loppuunmyydyt huoneet oli- vat todistus siitä odotuksesta, joka kohdistui tähän merkilliseen filmitapauk- seen", *Suomen Sosialidemokraatin* "-o" ilmoittaa.⁷⁰⁷ *Uuden Suomen* elokuva- arvostelija "Film Boy" taas kirjoittaa täynnä innostusta, että "äänielokuva ylitti siihen asetetut odotukset. Nyt ymmärtää jokainen miksi äänielokuva esim. Amerikassa on tullut niin tavattoman suosituksi".⁷⁰⁸

Synkronisoidussa äänielokuvassa aikalaisia säväytti todellisuusilluusion voimakkuus. "Ja että asiasta olisi jollekin tullut pettymys, tuntuu uskomat- tomalta niitten havaintojen nojalla, joita kuulija- ja katsojakunnasta saattoi esityksen päätyttyä tehdä",⁷⁰⁹ *Suomen Sosiaalidemokraatin* elokuva- arvostelija "-o" toteaa *Sonny Boyn* ensimmäisen julkisen esityksen jälkeisis- sä tunnelmissa. Attraktion vetovoimasta kertoo myös *Helsingin Sanomiin* nimimerkillä "U:t." kirjoittanut henkilö, joka luonnehtii *Sonny Boyn* ensi- illassa koettua elämyksestä näin:

Kuulimme ensimmäisen merkin äänielokuvasta – musiikkia lu- kuun ottamatta – sillä hetkellä, kun näimme miehen kopauttavan rystysillään ovea. Ellemme olisi olleet tietoisia siitä, että elämme äänielokuvassa, olisimme vannoneet, että osasipa se teatterin avustaja kopauttaa oikealla hetkellä rystysiään oveen.⁷¹⁰

⁷⁰³ Capitolin ja Kosmos Filmin mainos, *Suomen Kuvalehti* 36 (1929), 1449.

⁷⁰⁴ Capitolin mainos, *Helsingin Sanomat* 15.9.1929, 5.

⁷⁰⁵ Katso Capitolin mainos, *Helsingin Sanomat* 19.9.1929, 2; Capitolin mainos, *Helsingin Sanomat* 21.9.1929, 2.

⁷⁰⁶ "Elokuvat", *Iltalehti* 25.9.1929, 4.

⁷⁰⁷ "-o", "Elokuvat", *Suomen Sosialidemokraatti* 20.9.1929, 5.

⁷⁰⁸ "Film Boy", "Äänielokuva on saapunut.", *Uusi Suomi* 20.9.1929, 7.

⁷⁰⁹ "-o", "Elokuvat", *Suomen Sosialidemokraatti* 20.9.1929, 5.

⁷¹⁰ "U:t.", "Elo- ja kuulokuva", *Helsingin Sanomat*, 20.9.1929, 8.

Hämmästyttävää ei siis ollut itse ääni, vaan se, että se kuului juuri oikealla hetkellä. Tämä on ymmärrettävä sitä vasten, että juuri synkronisointiongelmat vaivasivat aikaisempia äänielokuvaesityksiä.⁷¹¹ *Iltalehdessä* nimettä esiintyvä arvostelija kirjoittaa, että äänielokuvan ”tarkoituksena on suuremman todellisuusillusionin aikaansaaminen, kuin mihin mykän elokuvan kautta voidaan päästä”.⁷¹² Näyttelijöiden puheesta ei kuitenkaan innostuttu varauksettomasti. ”Ensimmäinen vaikutelma ihmisen äänestä on hieman outo, mutta siihen tottuu yhtäkkiä ja sitten eläytyy äänielokuvaan paljon paremmin kuin mykkään”,⁷¹³ *Helsingin Sanomien* elokuva-arvostelija ”U:t” kuvailee kokemusta. Vaikutelma saattoi olla outo jo sen takia, että puhe oli englantia, mitä Suomessa ei paljon puhuttu. Lehden sivuilla äänielokuvakokemustaan ruotii myös Sulo Heiniö, mutta hän on toisella kannalla. Hänestä *Sonny Boyssa* realistiset ja epärealistiset elementit liittyivät luonnottomantuntuksella tavalla toisiinsa: ”tuo elokuvien väritön, etten sanoisi veretön henkilö, ei voi mielestämme puhua, eikä laulaa. Siinä on heikkous, joka ainakin allekirjoittanutta vaivasi jossain määrin, koska illusio pyrki särkymään.”⁷¹⁴ Heiniöstä synkronisoitu ääni yritti nostaa kaksiulotteisia mustavalkoisia kuvia liian korkealle todellisuusillusion tasolle, minkä seurauksena illuusio särkyi sisäisiin ristiriitoihin. Heiniö kuitenkin uskoo, että kyseessä oli ongelma, joka tulisi ratkeamaan tulevaisuudessa: ”äänielokuva vielä luonnollisiin väreihin saatettuna, vie meidät niin lähelle alkuperäistä esitystä, että me saatamme katsella sitä melkein pä kuin esittävää teatteria.”⁷¹⁵ Häinkin on selvästi sillä kannalla, että elokuva oli ottanut ison askeleen kohti vakuuttavampaa todellisuusilluusiota, vaikkakin tekniset ongelmat vielä vaivasivat kokonaisuutta.

”Musiikki on äänielokuvassa erittäin selvää, samoin laulu”,⁷¹⁶ *Uuden Suomen* ”Film Boy” kertoo kritisoituaan mekaanisesti toistetun puheen luonnottomuutta. Aikalaiset näyttävät tykättyneen erityisesti äänitehosteisiin ja musiikkiin, mikä on ymmärrettävää jo sen takia, että elokuva oli vieraskielinen. Kyseessä nimenomaisesti attraktiosta, eikä monikaan näytä ajatelleen, että mekaanisesti toistettu musiikki voisi pysyvästi syrjäyttää elävän musiikin. *Suomen Sosialidemokraatin* elokuva-arvostelija ”-o” toteaa kiertelemättä, ettei innostuksesta huolimatta sovi kieltää, ”etteikö kuulijassa syttynyt, varsinkin filmin mykissä osissa, Capitolin orkesterin voimakkaan kaiun kai-puu”.⁷¹⁷ Vieraannuttavaksi saatettiin kokea sekin, etteivät monet aikalaiset ymmärtäneet *Sonny Boyssa* kuultavien laulujen sanoja. Ongelma tuskin oli järin suuri, mutta jotkut pyrkivät hyötymään siitä kaupallisesti: ”Epäkohta on nyt autettu ’tähti-Jolsonin’ maailmankuulun Päivän poika (Sonny Boy) -laulun suhteen: sen Te saatte nyt kuulla suomeksi laulettuna (taiteilija Matti Jurvan mainiosti esittämänä) [...] kun hankitte itsellenne gramofoonilevyn Homocord-Electro N:o 4-23043.”⁷¹⁸ Selvästi äänilevyä mainostanut Pohjoismainen sähkö Oy näki elokuvan herättämän innostuksen ja teknologiaan liittyvät haasteet kaupallisena mahdollisuutenaan. Mainoksessa todetaan,

⁷¹¹ Katso Sven Hirn 1991, 191.

⁷¹² ”Elokuvat”, *Iltalehti* 9.10.1929, 4.

⁷¹³ ”U:t.”, ”Elo- ja kuulokuva”, *Helsingin Sanomat*, 20.9.1929, 8.

⁷¹⁴ Sulo Heiniö, ”Äänielokuvaan mieltymässä”, *Helsingin Sanomat* 21.9.1929, 10.

⁷¹⁵ Ibid.

⁷¹⁶ ”Film Boy”, ”Äänielokuva on saapunut”, *Uusi Suomi* 20.9.1929, 7.

⁷¹⁷ ”-o”, ”Elokuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 20.9.1929, 5.

⁷¹⁸ Pohjoismainen sähkö Oy:n mainos, *Helsingin Sanomat* 6.10.1929, 15.

että levyn ”kysyntä onkin ollut odottamattoman suuri – ensimmäinen lähetys myytiin kolmessa tunnissa”.⁷¹⁹

Yhdysvaltalaisista äänielokuvaa vaivasi suuri ongelma, nimittäin puheen englanninkielisyys. ”Tuo ennen niin läheinen suhde, joka on oikeuttanut katsojan pitämään sankareita melkein pä henkiystävänä, on jollakin tavalla särkynyt”⁷²⁰ kun näyttelijät puhuvat englantia, jota monet suomalaiset eivät ymmärtäneet, ”A. P.” toteaa *Suomen Sosialidemokraatissa*. Heti *Sony Boyn* ensi-illan jälkeen *Helsingin Sanomien* kirjoittaja, joka esiintyy nimimerkillä ”U:t”, ilmoittaa yhden ratkaisun ongelmaan:

Mutta hankkikaa ohjelma itsellenne aikaisemmin ja lukekaa se hyvin tarkkaan. Se sisältääkin tällä kerralla lauluineen ja vuorokeskusteluineen 24 sivua. Kun katsoja-kuuntelija on sen lukenut, nauttii hän elokuvasta aivan uudella tavalla – mutta jos hän on englanninkielentaitoinen, ei ohjelmaa tarvitse edes katsoa.⁷²¹

Yhdysvalloissa synkronisoitu ääniraita oli parhaillaan päättämässä aikakautta, jona elokuvat olivat multimEDIATEKSTEJÄ,⁷²² mutta Suomessa kehitys näytti tiettyssä mielessä kulkevan päinvastaiseen suuntaan. Ne, jotka eivät ymmärtäneet näyttelijöiden puhetta, joutuivat tutustumaan tarinaan perusteellisesti ennen elokuvan katsomista, aivan kuten klassisen Hollywood-kerronnan vakiintumisen vuosina, jolloin käsiohjelmat auttoivat tekemään selkoa elokuviin tarinoista. Tämä ei ymmärrettävästi tyydyttänyt monia, laimensihan käytäntö esimerkiksi elokuvan yllätyksellisyyden kokemusta. *Suomen Sosialidemokraatissa* nimetty kirjoittaja toimittaja esittää kannakseen, että ”näyttelijän vieraskielinen tekstinlausunta on sellainen pähkinä, jota yleisö tuskin jaksaa purra”.⁷²³ Tähän viittaa myös Robin Hood todetessaan Hollywoodin pistävän itseään puukolla kurkkuun. ”Äänielokuvaa ei voida viedä maasta”, hän väittää, sillä ”[m]itäpä esim. suomalainen saisi irti englanninkielisestä elokuvasta, vaikka se kuinka puhuisi. Mölinä vain häiritsisi tunnelmaa.”⁷²⁴ *Filmiaitan* Hollywood-kirjeenvaihtaja Aleko Lilius on saamaa mieltä:

Voi sanoa, että amerikkalainen elokuva on valloittanut koko maailman. Mutta miten tulee käymään puhuvalle elokuvalle? Englantia ei ymmärretä Etelä-Euroopassa, ei Venäjällä, ei Kiinassa ja Persiassa, Espanjassa ja Pohjoismaissa. Mutta kaikkein hulluimmin on asia Englannissa, englantilaisessa Englannissa. Siellä tullaan puhuvalle elokuvalle nauramaan. Englantilainen yleisö tulee nauramaan Amerikan murteelle. Heillä tulee olla sanakirja mukanaan, jos mielivät ymmärtää amerikkalaisia sutkautuksia ja väännöksiä.⁷²⁵

Suomessa jotkut olivat kuitenkin sillä kannalla, ettei kieliasia lopulta ollut kovin merkittävä. ”Nähtäväksi jää, missä määrin vieras kieli tulee esiinty-

⁷¹⁹ Ibid.

⁷²⁰ ”A. P.”, ”Elokuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 8.10.1929, 5.

⁷²¹ ”U:t.”, ”Elo- ja kuulokuva”, *Helsingin Sanomat*, 20.9.1929, 8.

⁷²² Kuva ja äänet olivat olleet toisistaan erillisiä.

⁷²³ ”Äänielokuva, musiikerit ja teatterit.”, *Suomen Sosialidemokraatti* 20.9.1929, 2.

⁷²⁴ ”Robin Hood”, ”Robin Hoodilla Biografbladetin elokuva-asiain erikoistuntijalla tri B. Idestam-Almquistilla on sananvuoro”, *Elokuva* 4 (1929), 15.

⁷²⁵ Aleko Lilius, ”Vallankumous Hollywoodissa”, *Filmiaitta* 3 (1929), 7.

mään häiritseväenä tekijänä; luulen puolestani, ettei tälle seikalle tarvitse panna kovin suurta merkitystä, koska joka tapauksessa esittäjätaide tulee äänielokuvassakin olemaan yhtä ratkaisevaa kuin mykässä elokuvassa”,⁷²⁶ kertoo *Iltalehden* ”Juhanpoika”. Ehkä Charles Chaplin olikin oikeassa esittäessään, ettei äänielokuva merkinnyt puhuvan elokuvan läpimurtoa, vaan ennen kaikkea synkronisoidun musiikin ja äänitehosteiden, jotkut saattoivat ajatella.

Hollywood-studiot pyrkivät ratkaisemaan kieliongelmat tuottamalla elokuvistaan erikielisiä versioita, mistä Suomessakin keskusteltiin:

Puhuva elokuva valloittaa enemmän ja enemmän alaa ja muuttuu yhä kansainvälisemmäksi. Paramount yhtiöllä on erikoinen yllätys Suomeakin varten. Yhtiö ilmoittaa nimittäin, että se on filmannut puhuvia suomen ja ruotsinkielellä. Elokuvat ovat jo matkalla New Yorkista, ja suomalaisella yleisöllä on siis pian tilaisuus todeta miten suomen- ja ruotsinkieli kaikuu valkokankaalla.⁷²⁷

Nurinkurisesti kansainvälisemmäksi muuttumisella tarkoitetaan oheisessa Paramount-uutisessa pikemminkin kansallisemmaksi muuttumista, ainakin suomalaisten perspektiivistä katsottuna, sillä suomen kieli tekisi elokuvista eittämättä helpommin lähestyttäviä kuin englanninkielinen puhe. Oli kuitenkin selvää, ettei Hollywoodissa aloitettaisi mitään laajamittaista elokuvien suomenkielisten versioiden tuotantoa, sillä Suomen elokuvamarkkinat olivat suurille studioille marginaalinen markkina-alue. Mutta mikäli puhuvan elokuvan asema alkaisi vahvistua, teokset voisi dubata suomen kielelle, jotkut ehdottivat. ”Luonnollisesti me emme silloin kuule amerikkalaisen ’tähten’ alkuperäistä ääntä, vaan suomenkielisen ’surrogaatin’”,⁷²⁸ Sulo Heiniö pohtii. Alkoi näyttää siltä, että suomalaisia tulisi sittenkin esiintymään Hollywood-elokuvissa, joskin tyystin erilaisissa osissa kuin oli toivottu.

Sonny Boy oli attraktio ja toisaalta tienviitta, joka johdatti tulevaan. ”Ensiluokkainen on se kuriositeettina”, *Suomen Sosialidemokraatin* ”-o” pohtii, ”ja elämys oli niitten mahdollisuuksien runsaus, joista eilinen esitys antoi aavistuksen”.⁷²⁹ Nämä mahdollisuudet liittyivät paljon suomalaisen elokuvan tulevaisuuteen. ”Allekirjoittanut ei liene täällä ainoa, jossa syntyi vahva usko äänifilmin tulevaisuuteen ja harras toivo myöskin suomalaisen äänifilmin pikaisesta toteutumisesta.”⁷³⁰ Ehkä kirjoittaja aavisti, että suomalaiset elokuvat tulevat synkronisoidun elokuvaäänien myötä kasvattamaan markkinaosuuttaan kotimaan elokuvamarkkinoilla. ”Äänielokuvan menestys on Suomessakin jo taattu”,⁷³¹ useat ajattelivat jo vuoden 1929 lopulla. Vielä ei kuitenkaan osattu sanoa, kuinka tämä menestys tulisi vaikuttamaan Hollywood-elokuvien asemaan suomalaisessa elokuvakulttuurissa.

⁷²⁶ ”Juhanpoika”, ”Äänielokuva”, *Iltalehti* 20.9.1929, 2.

⁷²⁷ ”Paramountin kuuluisia”, *Filmiaitta* 18 (1929), 20.

⁷²⁸ Sulo Heiniö, ”Äänielokuvaan mieltymässä”, *Helsingin Sanomat* 21.9.1929, 10.

⁷²⁹ ”-o”, ”Elokuvat”, *Suomen Sosialidemokraatti* 20.9.1929, 5.

⁷³⁰ Ibid.

⁷³¹ ”Syreenien kukkiessa”, *Filmiaitta* 20 (1929), 10.

YHTEENVETOA JA JOHTOPÄÄTÖKSIÄ

Kaksikymmentäluku on vuosikymmen, jona suomalainen elokuvakulttuuri amerikkalaistui monessa suhteessa. Hollywood-elokuvat saavuttivat vakaan enemmistöaseman niin elokuvaohjelmistoissa kuin elokuvista käydyissä keskusteluissa. Yhdysvaltalaisen elokuvien integroituminen olennaiseksi osaksi suomalaista elokuvakulttuuria oli monisäikeinen prosessi, jonka lopputulos ei ollut yksiselitteinen, pikemminkin varsin ristiriitainen. Hollywood-elokuvan aseman vahvistuminen tuli monelle yllätyksenä, sillä se oli ollut pitkään vakiintumaton ja monet eurooppalaiset elokuvateollisuudet vaikuttivat vahvemmilta. Vaikka Hollywood-elokuvien asema oli alkanut vahvistua jo ensimmäisen maailmansodan aikana, vuosina 1920–1922 saksalaiset elokuvat hallitsivat määrällisesti maan elokuvaohjelmistoja. Elokuvahistorioissa yleensä sanotaan, että maailmansota oli Hollywoodin maailmanvalloituksen taitekohta, mutta Suomessa näin ei selvästi ollut. Monet arvostetut elokuvat olivat kaksikymmentäluvun alussa peräisin Saksasta ja Ruotsista, joita suomalaiset elokuvakriitikot pitivät elokuvamaailman suunnannäyttäjinä. Hollywood-elokuvien arvostus oli alkuun vähäistä, vaikka monet vetivät hyvin katsojia. Tilanne muuttui merkittävästi kaksikymmentäluvun lähetessä puoliväliään, jolloin moni ymmärsi, ettei yhdestäkään Euroopan maasta ollut Hollywoodin haastajaksi maailman elokuvamarkkinoilla. Vuodesta 1923 vuoden 1929 loppuun yhdysvaltalaiset elokuvat hallitsivat määrällisesti Suomen elokuvaohjelmistoja. Lisäksi useimmat elokuvakeskustelut kytkeytyivät juuri Hollywood-elokuviin. Tilanne näyttää pysyneen jokseenkin samanlaisena tähän päivään saakka.

Hollywoodin aseman vahvistuminen suomalaisessa elokuvakulttuurissa liittyy yhdysvaltalaisen elokuvien estetiikkaan, teosten markkinointiin ja niitä ympäröineeseen julkisuuteen sekä siinä tapahtuneisiin muutoksiin. Hollywood-studiot, toisin kuin kilpailijansa, tuottivat elokuvia, jotka vetoavat mahdollisimman suuriin katsojajoukkoihin. Yhdysvaltalaiset elokuvat ovat nimenomaisesti populaarikulttuuria, eivätkä studiot tavoitelleet samoissa määrin korkeakulttuurisia päämääriä kuin monet eurooppalaiset tuotantoyhtiöt. Hollywood-elokuvien markkinointi, jossa kytkeytyminen oli merkittävässä asemassa, oli niin tehokasta, etteivät ensimmäisestä maailmansodasta toipuvien maiden elokuvateollisuudet pärjänneet kilpailussa. Yhdysvalloilla oli paljon taloudellista potentiaalia tilanteessa, jossa useimmat Euroopan maat kärsivät maailmansodan ja/tai sisällissotien tuhoista. Yhdysvaltalaisia elokuvia myytiin vanhalle mantereelle niin paljon, että ne täyttivät elokuvateattereiden ohjelmistot. Lisäksi Hollywood-elokuvat kytkeytyvät moniin ilmiöihin, esimerkiksi elokuvatähtiin ja muotiin, jotka sitoivat aikalaiset Hollywoodiin myös niinä hetkinä, joina he eivät olleet elokuvissa. Tähtien edesottamusten seuraaminen ja tähtikuvien ristiriitaisuuksien oikominen oli ajanvietettä siinä missä elokuvien katsominen. Toki Hollywoodin kilpailijatkin tuottivat elokuvia isoille katsojajoukoille, markkinoivat teoksiaan tehokkaasti ja yrittivät hallinnoida niitä ympäröintä julkisuutta, mutta yksikään elokuvateollisuus ei tehnyt tätä kaikkea niin systemaattisesti ja tehokkaasti kuin Hollywood.

Suomalaisten suhde Hollywood-elokuviin saavutti kaksikymmentäluvun edetessä kutakuinkin nykyisen muotonsa, jota voi hyvällä syyllä luonnehtia viha-rakkaus-suhteeksi. Hollywood-elokuvia sekä ihaillaan että vastustetaan. Ambivalentisti niistä keskustellaan elokuvataiteen ihanteena ja sen vihollisena. Suhde yhdysvaltalaisiin elokuviin oli alusta alkaen ristiriitainen, aivan kuten suomalaisten suhde Yhdysvaltoihin, jota ihailtiin teknisen edistyksen edelläkävijänä, mutta paheksuttiin kulttuurin pinnallisuuden ja kaupallisuuden tähden. Monet Yhdysvaltoja koskevat ”tiedot” (käytännössä mielikuvat) tulivat Suomeen Hollywood-elokuvien välittämänä. Kaksikymmentäluvun alussa yhdysvaltalaisiin elokuviin kohdistui enemmän paheksuntaa ja ylenkatsomista kuin positiivista huomiota. Tulkintakehykset eivät ohjanneet aikalaisia näkemään tavanomaisissa Hollywood-elokuvissa juuri mitään hyvää. Sen sijaan ensiluokkaisia yhdysvaltalaisia elokuvia kehuttiin, mutta ne olivat Suomessa harvinaisia. Elokuvakeskusteluissa Hollywoodia edustivat yleensä kaikkein huonoimmat elokuvat ja niihin liitetyt negatiivisiksi koetut ilmiöt. Suomalainen elokuvakulttuuri kuitenkin amerikkalaistui siinä mielessä, että Hollywood-elokuvista käydyt keskustelut muuttuivat kaiken aikaa positiivisemmiksi. Jo vuosikymmenen puolivälissä moni oli sillä kannalla, että Hollywood tuotti maailman parhaimmat ja suosituimmat elokuvat. Negatiiviset käsitykset eivät silti kadonneet, vaikka toisenlaiset mielipiteet alkoivat saada alaa julkisuudessa.

Maahantuotujen Hollywood-elokuvien moninaisuus sekä yksittäisten teosten monipuolisuus olivat se perusta, johon viha-rakkaus-suhde kiinnittyi. Koska nähtävillä oli monenlaisia yhdysvaltalaisia elokuvia, katsojilla oli runsaasti valinnanvaraa. Suomen elokuvateattereissa esitettiin niin taide-elokuvina pidettyjä suurelokuvia kuin hyvää makua polkeneita slapstick-komedioita. Koska teokset olivat keskenään hyvin erilaisia, kaikki eivät pitäneet kaikesta, päinvastoin. Täten elokuvat herättivät keskusteluja sekä suoranaisia kiistoja. *Filmiaitan* ja *Filmrevynin* kriitikot argumentoivat taide-elokuvina pitämiensä elokuvien puolesta ja ylenkatsoivat muita elokuvia. He pitivät tavanomaisia Hollywood-elokuvia pienimpään yhteiseen nimittäjään vetoavina kulutustuotteina, jotka oli alusta alkaen suunniteltu kaikkialla maailmassa hyvin kaupaksi käyväksi persoonattomaksi tavaraksi. Näiden elokuvien esittämä kuva ihmiselämästä ja vieraista kulttuureista oli kriitikoista pinnallinen ja epäaito. He pelkäsivät yhdysvaltalaisien elokuvien aseman vahvistumisen ohentavan suomalaisen kulttuurin ominaispiirteitä. Tämä herätti paljon huolta, sillä kaksikymmentäluvulla suomalaista kulttuuria haluttiin nimenomaisesti vahvistaa ja kansaa sivistää. Monet eurooppalaiset elokuvat saivat osakseen positiivista huomiota. Elokuvalehtien toimittajat väittivät, että teokset lisäävät ihmisten tietoa maailmasta ja sen kansoista, mikä oli heistä omiaan lisäämään keskinäistä kunnioitusta.

Suomalaisen elokuvakulttuurin jälkijättöisyys väritti keskusteluja melkoisesti. Ennen kaksikymmentäluvun puoliväliä esitetyt Hollywood-elokuvat olivat usein vanhoja kokoillan elokuvia sekä halvalla tuotettuja vaatimattomia yksi- ja kaksikelaisia elokuvia. Parhaita Hollywood-elokuvia Suomessa ei juuri nähty. Tämä johtui ennen kaikkea ensiluokkaisten elokuvien hinnoittelusta, mutta luultavasti asiaan vaikutti myös liikkeellä olleiden kopioiden määrä. Eurooppalaisten elokuvien maahantuontiviive oli sen sijaan lyhyt. Suomessa esitettiin uusia eurooppalaisia elokuvia. Näiden rinnalla Hollywood-studiot ja niiden useita vuosia vanhat tuotteet vaikuttivat olevan jäljessä elokuva-alan kehityksessä.

Kaksikymmentäluvun alussa Hollywoodin keskeinen merkitys suomalaiselle elokuvalle oli siinä, että yhdysvaltalaiset elokuvat edustivat negatiivista vastapoolia, jota vasten suomalaista elokuvaa paikannettiin. Sitä vastoin ruotsalainen kultakauden elokuva edusti ihannetta. Kansalliseksi mielletyn elokuvan malli oli kansainvälinen. Tässä tutkimuksessa essentialistiseksi suomalaiseksi elokuvaksi kutsuttujen teosten tuotanto rakentui kulttuurien virtauksissa ja globaalien elokuvamarkkinoiden vuorovaikutuksessa. Käytännössä ruotsalaisten näyttämän esimerkin seuraaminen tarkoitti Suomen luonnon ja kansan kuvaamista sekä kansallisista taiteista ammentamista. Tällainen elokuva oli monista elokuvakirjoittajista sivistävää huvia, joka vahvisti aikalaisten kansallistunnetta. Hollywood-elokuville ominaisina pidettyjä piirteitä, kuten tähteyttä ja adaptaatioiden suurpiirteisyyttä, pyrittiin tietoisesti välttämään. Strategia toimi hyvin, sillä essentialistinen suomalainen elokuva keräsi sekä suuria yleisöjä että kehuja arvosteluja. Kun otetaan huomioon, ettei valtio tukenut kotimaista elokuvatuotantoa millään tavalla, tätä voi pitää suurena saavutuksena. Kansainvälisillä elokuvamarkkinoilla essentialistiset suomalaiset elokuvat menestyivät suurista toiveista huolimatta huonosti.

Eurooppalaisiin elokuvaan suhteutettuna kaksikymmentäluvun alussa nähdyt Hollywood-elokuvat eivät loistaneet taiteena, kriitikot toistelivat. Useille katsojille kuitenkin riitti, että elokuvat olivat hyvää ajanvietettä. Vähäisestä arvostuksesta huolimatta Hollywood-elokuvat näyttävätkin vetäneen paljon katsojia. He eivät tuoneet innostuksensa syitä julki. Elokuvakeskusteluista on kuitenkin paikannettavissa monta tekijää, joista teosten viihdyttävyyttä näyttää juontaneen. Näitä olivat yhdysvaltalaisien elokuvien ammattitaitoinen toteutus, jännittävyys, koomisuus, ylellisyys, vauhdikkuus ja ennen kaikkea monipuolisuus. Yksittäiset Hollywood-elokuvat eivät ole yksilöllisiä ja suoraviivaisia, vaan monia asioita samanaikaisesti, mistä johtuen ne vetosivat suuriin katsojajoukkoihin, eivätkä tuntuneet pitkästyttäviltä. Jopa esteettisesti heikotasoisina pidetyissä elokuvissa oli piirteitä, joista monet pitivät, esimerkiksi eksoottisia petoeläimiä ja koulutettuja hevosia. Vastaa-vasti ensiluokkaisissa elokuvissa oli väkivaltaa ja moraalittomuuksia, mikä vetosi moniin niistä katsojista, joista elokuvat olivat ensisijassa ajanvietettä.

Hollywood-studioiden johtajat tiesivät, että katsojien maku vaihtelee ja ailahtelee. Elokuvien laajamittaisessa tuottamisessa piili riski, sillä elokuvat olivat ylellisyystuote, eivätkä välttämättömyys, kuten esimerkiksi ruoka ja vaatteet. Tästä johtuen studiot pyrkivät varmistamaan tuotteidensa kysynnän. Ensinnäkin kaikki Hollywood-elokuvat rakennettiin samasta muotista siinä mielessä, että ne tukeutuvat samoihin elokuvakerronnan premisseihin, jotka tekivät teoksista helposti seurattavia. Kaksikymmentäluvun puolivälissä klassinen Hollywood-kerronta edusti Suomessa elokuvakerronnan valtavirtaa. Vielä kaksikymmentäluvun taitteessa Suomeen tuotiin paljon vanhoja yhdysvaltalaisia elokuvia, joiden tarinat olivat vaikeita seurata. Toisekseen studiot rakensivat elokuviansa välille sekä eroja että jatkuvuuksia niin tuotannon kuin julkisuuden hallinnan keinoin. Sarjamuoto, genret ja tähdet sekä näiden korostuminen niin mainonnassa kuin uutisoinnissa ovat esimerkkejä strategioista, joiden avulla kustakin elokuvasta tehtiin erityinen, mutta samalla sekä aiempien että tulevien elokuvien kaltainen. Katsojat tiesivät mitä odottaa: jotain vanhaa ja jotain uutta. Hollywood halusi tehdä elokuvissa käymisestä tavan, jopa rutiinin. Niin uutiset tulevista elokuvista kuin eloku-

valehtien sivuilla julkaistut tiedot ja huhut tähtien yksityiselämästä rohkaisivat aikalaisia jatkuvaan Hollywood-elokuvien kuluttamiseen.

Hollywood-elokuvista käydyt keskustelut lisääntyivät ja tulkintakehykset muuttuivat positiivisemmiksi kun ensiluokkaisten teosten maahantuonti viive lyheni kaksikymmentäluvun puolivälissä ja yhdysvaltalaisia elokuvia alettiin nähdä enemmän kuin kaikkia muita elokuvia yhteensä. Maahantuonti viiveen lyhenemiseen vaikutti erityisesti elokuvien hintojen lasku. Toisaalta maahantuojat ja esittäjät havaitsivat, että ensiluokkaiset Hollywood-elokuvat saivat runsaasti hyviä arvosteluja ja vetivät isoja katsojajoukkoja, mikä rohkaisi hankkimaan teoksia aiempaa nopeammalla tahdilla. Uudet ensiluokkaiset Hollywood-elokuvat olivat aiempaa näyttävämpiä, psykologisesti syvempiä ja helposti seurattavia. Monet eurooppalaiset elokuvat alkoivat tuntua sitä vieraammilta, vaikeammin seurattavilta ja tylsemmiltä, mitä enemmän katsojat näkivät Hollywood-elokuvia. Kun Hollywood-elokuvat olivat määrällisenä enemmistönä sekä elokuvateattereiden ohjelmistoissa että lehtien sivuilla käydyissä elokuvakeskusteluissa, Hollywood-elokuvasta tuli normi, johon muita elokuvia ryhdyttiin suhteuttamaan joko hyvässä tai pahassa. Amerikkalaisesta elokuvasta tuli universaalia elokuvaa, elokuvan synonyymi. Kehitystä vauhditti elokuv-arvostelijoiden havaitsema eurooppalaisten elokuvien tason jatkuva heikkeneminen sekä arvostettujen tekijöiden siirtyminen Hollywood-studioiden palvelukseen.

Kaksikymmentäluvun puolivälissä yhdysvaltalaisia suurelokuvia alettiin pitää kaikkein parhaimpina elokuvina. Teoksista kirjoitettiin ylistäviä arvosteluja ja elokuvia katsottiin innolla. Hollywoodin suurelokuissa yhdistyivät tenhoavalla tavalla niin opettavaisuus, taiteellisuus kuin viihdyttävyyys. Jopa kulttuuripiirien edustajat saattoivat tunnustautua Hollywood-elokuvien ihailijoiksi. Samoihin aikoihin heikkotasoisina pidetyt elokuvagenret ja -syklit saivat uutta arvostusta. Tämä johtui osittain siitä, että nekin tukeutuivat nyt klassisen Hollywood-kerronnan premisseihin. Toisaalta asiaan vaikutti se, että hyvää makua polkevat kohtaukset jätettiin yhä useammin kuvaamatta. Hollywoodin maine nousi, koska maahantuotujen elokuvien taso kohosi kaiken aikaa. Kaksikymmentäluvun lopun elokuvakeskusteluissa alkoi toistua ajatus, että kaikkein parhaimmat Hollywood-elokuvat eivät enää nostaneet vain Hollywoodin, vaan koko median arvostusta. Tämä tarkoitti, että Hollywoodista oli tullut koko elokuvamaailman itsestään selvä edelläkävijä. Mitään konsensusta Suomessa ei silti saavutettu, vaan monet yhdysvaltalaiset elokuvat aiheuttivat yhä suoranaista pahennusta. Kytkeykauppakäytäntö näet takasi sen, että Suomessa nähtiin sekä erinomaiset että heikkotasoiset Hollywood-elokuvat. Moni saattoi ajatella, että Hollywoodissa tehdään maailman parhaimmat ja kurjimmat elokuvat.

Vaikka Hollywood-elokuvia vastaan esitetyissä väitteissä voitiin käyttää vahvaa nationalistista retoriikkaa, elokuvien levittäjät ja esittäjät eivät halunneet luopua yhdysvaltalaisista elokuvista, koska ne olivat tuottoisia. Tämä näkyy selvänä trustisodan aikana käydyissä keskusteluissa, joissa ongelmaksi nostettiin elokuvien levittämisen ja esittämisen päättyminen ulkomaalaisten käsiin. Hollywood-elokuville ei ollut kilpailukykyistä vaihtoehtoa, vaan Suomen elokuvakenttä oli niistä riippuvainen. Toisaalta tuontia oli turha rajoittaa, koska kotimaisia elokuvia valmistui vähän. Kaksikymmentäluvun loppupuolella yksikään maa tai edes eurooppalaiset yhteistuotannot eivät kyenneet kilpailemaan menestyksekkäästi Hollywoodin kanssa maailman elokuva-markkinoiden hallinnasta. Koska aikalaiset olivat alkaneet pitää Hollywood-

elokuva normina, elokuvien levittäjät ja esittäjät tiesivät, ettei yhdysvaltalaisia elokuvia voinut korvata noin vain muunmaalaisilla jos niitä olikin tarjolla. Monia aikalaisia siis huolestutti elokuvaliiketoiminnan päätyminen Hollywood-studioiden talutusnuoraan, eivät niinkään suurissa määrin maahantuodut yhdysvaltalaiset elokuvat. Vaikka trustisota jäi lyhytikäiseksi ilmiöksi, sillä oli merkittäviä seurauksia: *Filmiaitan* elokuvapolitiikan muuttuminen Hollywood-myönteiseksi sekä Oy Ufanamet Ab:ta vastustaneiden tahojen perustaman *Elokuva*-lehden ilmaantuminen Suomen elokuvakentälle. Elo-kuvakeskustelut muuttuivat aiempaa moniäänisemmiksi ja ristiriitaisemmiksi.

Mitä pidemmälle kaksikymmentäluku eteni, sitä vahvempana ja selvempänä Hollywoodin oma ääni kuului Suomessa käydyissä elokuvakeskusteluissa, erityisesti *Filmiaitassa* ilmestyneissä teksteissä. Monet lehtijutut olivat yhdysvaltalaisen tekstien suoria käännöksiä, eikä ole syytä epäillä, etteivät useat olleet Hollywood-studioiden tiedotusosastojen (*publicity department*) laatimia. Hollywood-elokuvien maahantuonnin ja tällaisten keskustelujen myötä yhdysvaltalainen populaari- ja kultuskulttuuri saivat Suomessa aiempaa paremman jalansijan. Teokset toivat oman kuvansa Yhdysvalloista ja amerikkalaisesta elämäntavasta aikalaisten nähtäville. Monet teokset korostavat optimistisesti kaiken olevan mahdollista. Kaksikymmentäluvun puolivälissä ensiluokkaisia Hollywood-elokuvia mainostettiin poikkeuksellisen näyttävästi. Aikalaisille voitiin pudottaa lentokoneesta mainoslehtisiä ja yhden ainoan suurelokuvan mainos saattoi täyttää monta yleisaikauslehtien sivua. Lisäksi elokuvat toimivat yhdysvaltalaisen kulutustuotteiden esittelykatalogeina. Tämä kävi entistä selvemmäksi kun *Filmiaitta* ryhtyi vuosikymmenen lopulla julkaisemaan runsaasti muotia käsitteleviä kuvia ja kirjoituksia. Hollywood-elokuvat edustivat nykyaikaa. Kun mainostajat huomasivat, kuinka suuri vetovoima Hollywood-elokuvilla oli, niillä ja niissä esiintyvillä tähdillä ryhdyttiin myymään niin kenkälankkia, mustekyniä kuin mandariinikarkkeja. Suomalaisen elokuvakulttuurin amerikkalaistuminen tarkoitti suurissa määrin sen kaupallistumista. Kaupallistumisen ja Hollywood-elokuvien saaman huomion myötä monista teoksista ja niihin liittyneistä ilmiöistä tuli niidenkin tuntemia, jotka eivät elokuvista piitanneet. Eri-tyisen selvänä tämä näkyi elokuvatahtiä koskevissa keskusteluissa, jotka levisivät yleisaikauslehtien sivuille. Kriitikoiden alkuun karsastamista Hollywood-tähdistä tuli yhdysvaltalaisen elokuvien myyntivaltteja sekä muodin edelläkävijöitä, tyyli-idoleja, joihin suomalaisia rohkaistiin vertaamaan itseään. Tämä oli omiaan synnyttämään niin haaveita oman vartalon kauneudesta ja tähdeksi pääsemisestä kuin tyytymättömyyttä itseän ja omiin mahdollisuuksiin. Hollywoodista tuli merkittävä osa suomalaisten jokapäiväistä elämää.

Vaikka yhdysvaltalaisen elokuvan asema suomalaisessa elokuvakulttuurissa koheni, Hollywoodin studiojärjestelmää vierastettiin loppuun saakka. Suomalaisen ristiriitainen suhtautuminen Hollywoodiin ja sen tuotteisiin näkyy hyvin siinä, että vuosikymmenen lopulla monet kokivat Hollywoodissa tehtävän kaikkein parhaimmat elokuvat, vaikka useat väittivät, ettei taidetta synny tehdasoloissa. Lisäksi moni pelkäsi, että Hollywood-studioiden palvelukseen astuneet eurooppalaiset taiteilijat amerikkalaistuvat eli mukautuvat liiaksi tehdasoloihin. Keskusteluja käytiin niin latautuneista asemista, että niissä oli usein enemmän epätarkkuuksia kuin osuvaa kritiikkiä. Jotkut kuitenkin havaitsivat, että itse asiassa Hollywood-elokuvat eurooppalaistuivat

kaiken aikaa. Eurooppalaisten elokuvien amerikkalaistumista oli pidetty huonona asiana, mutta yhdysvaltalaisten elokuvien eurooppalaistumiseen suhtauduttiin myönteisesti, vaikka ilmiötä tavallaan voi pitää kansainvälistymisenä, mihin oli yleensä suhtauduttu ylenkatsoen. Vaikka emigrantit olivat nostaneet yhdysvaltalaisen elokuvan tasoa, heidän toivottiin palaavan kotimaihinsa, jotta eurooppalaiset elokuvateollisuudet nousisivat jaloilleen ja kykenisivät taas kilpailuun Hollywoodin kanssa. Tässä näkyy selvänä se, että Hollywood-elokuvia vierastettiin siitä huolimatta, että niitä arvostettiin ja katsottiin innolla. Teokset olivat samanaikaisesti sekä ihailtuja että paheksuttuja. Luultavasti monia kalvoi se, että Hollywood oli saanut suomalaisesta elokuvakulttuurista niin vahvan otteen, että Suomi oli kaksikymmentäluvun lopulla kuin Hollywoodin siirtomaa. Moni aikalainen toivoi, että suomalainen elokuvakenttä olisi elokuvatarjonnaltaan heterogeenisempi, kuten se oli vielä autonomian vuosina. Paradoksaalisesti tämä ei kuitenkaan estänyt toivomasta samanaikaisesti, että Hollywood-studiot palkkaisivat jonkun suomalaisen ja tekisivät hänestäkin tähden.

Viha-rakkaus-suhde Hollywoodiin näkyi kaksikymmentäluvun puolivälin jälkeen selvänä kotimaisen elokuvan ympärillä käydyissä keskusteluissa. Monet kriitikot arvostivat essentialistista suomalaista elokuvaa korkealle, mutta toiset toivoivat, että elokuvantekijät tarttuisivat epokaalisempiin aiheisiin ja käsittelisivät niitä klassisen kerronnan keinoin. Paradoksaalisesti suomalaisen elokuvan haluttiin samanaikaisesti sekä erottautuvan Hollywood-elokuvasta että muistuttavan sitä. Tilanne on jossain määrin tällainen tänä päivänäkin. Hollywoodista erottautuminen essentialismissa pitäytymällä tarkoitti sitä, etteivät kotimaiset elokuvat menneet hyvin kaupaksi maailman elokuvamarkkinoilla, vaan jäivät paikallisiksi vetonumeroiksi. Hollywood-elokuvien imitoiminen taas merkitsi kotimaisen elokuvan omaleimaisuuden häviämistä. Epokaaliset suomalaiset elokuvat eivät kiinnostaneet aikalaisia kuten essentialistiset. Hollywoodin kanssa kilpailu sen omilla keinoilla oli monessa mielessä toivotonta. Monet eivät pitäneet saavutettuja tuloksia mielekkäinä. Se, että klassisesta Hollywood-kerronnasta tuli elokuva-kerronnan normi näkyi sekä essentialististen että epokaalisten suomalaisten elokuvien tyylin kritisoinnissa. Oli elokuvan aihe sitten mikä hyvänsä, tekijöiden oli kritisoijien mielestä käsiteltävä sitä elokuvallisesti, mikä tarkoitti niin analyttistä editointia kuin jatkuvuusleikkauksia, jotka Hollywood-elokuvat olivat tehneet tunnetuiksi. Kaksikymmentäluvun suomalainen elokuva näyttäisi olleen siirtymäkauden elokuvaa siinä mielessä, että klassinen Hollywood-tyyli alkoi asettua kerronnan ihanteena eurooppalaisen tableau-tyylin paikalle.

Tässä tutkimuksessa on tuotu esille niitä merkityksiä, joita Hollywood-elokuvaan aikalaiskeskusteluissa liittyi, sekä kartoitettu niitä muutoksia, joita yhdysvaltalaisten elokuvien maahantuonnissa ja teoksista käydyissä keskusteluissa tapahtui. Tarkastelu on kohdistunut nimenomaisesti laajoihin kehityskaariin sekä hyvin saatavalla olleeseen materiaaliin. Läpikäyty tutkimus-aineisto ja siitä tehdyt tulokset puoltavat käsityksiä Hollywood-elokuvien moniäänisyydestä sekä suomalaisen elokuvakulttuurin amerikkalaistumisesta siinä mielessä, että maahantuotujen Hollywood-elokuvien sekä niistä käytyjen keskustelujen määrät lisääntyivät kaksikymmentäluvulla ja tulkintakehykset muuttuivat Hollywoodin kannalta suotuisemmiksi. Käytännössä tämä tarkoitti sitä, että aikalaisia rohkaistiin sekä katsomaan että arvostamaan alkuun ylenkatsottuja yhdysvaltalaisia elokuvia. Tässä tutkimuksessa esitetyt

analyysit osoittavat muun ohella sen, että suomalainen elokuvakulttuuri amerikkalaistui myös käytäntöjen ja toiminnan tasolla. Tästä on helppo antaa esimerkkejä. Mitä suuremmaksi tähtien suosio kasvoi, sitä vahvemmin aikalaiset jäljittelivät heidän pukeutumistyyliään, eleitään ja maneerejaan. Suomalaiset elokuvantekijät taas kartoivat kaksikymmentäluvun alussa Hollywood-elokuvien estetiikkaa, mutta saattoivat jo vuosikymmenen lopulla jäljittellä yhdysvaltalaisien elokuvien keinoja. Ehkä konkreettisin esimerkki käytäntöjen tasolla tapahtuneista muutoksista on amerikkalaiseksi mielletyn synkronisoidun äänielokuvan läpimurto, mikä vaati niin uuden teknologian asentamista kuin kieliongelmien ratkaisemista.

Hollywood-elokuvien vaikutusta suomalaiseen elokuvakulttuuriin on syytä pitää huomattavana. Suomalainen elokuvakulttuuri ei ole rakentunut vain kansallisista ja paikallisista aineksista, vaan vähintään yhtä paljon kansainvälisistä. Mitään muita elokuvia ei ole esitetty Suomessa yhtä paljon kuin yhdysvaltalaisia, eivätkä mitkään muut elokuvat ole muovanneet yhtä vahvasti suomalaisten katsomistottumuksia kuin yhdysvaltalaiset. Kaksikymmentäluvulta alkaen Hollywood-elokuvat ovat olleet oleellinen osa suomalaista elokuvakulttuuria. Tässä tutkimuksessa on keskitytty Hollywood-elokuvien maahantuonnin kehitykseen ja elokuvista käytyihin julkisiin keskusteluihin. Tulevissa tutkimuksissa voisi käsitellä sitä, millainen vaikutus amerikkalaistumisella oli ihmisten jokapäiväiseen elämään ja maailmankuvaan. Koska elokuvat muokkaavat ihmisten käsityksiä ja heidän toimintansa kautta maailmaa, Hollywood-elokuvien asemaa Suomessa on syytä pitää paljon enemmän huomion arvoisena. Yhdysvaltalaiset elokuvat ovat vaikuttaneet syvästi niin kauneusihanteisiin kuin käsityksiin hyvästä ja pahasta sekä elämässä menestymisestä. Tässä mielessä Hollywood-elokuvat eivät ole vain vierasta tuontitavaraa, vaan olennainen osa suomalaista kulttuuria.

LÄHTEET

ELOKUVAT

Aarniometsän poika (Tarzan of the Apes)/National Film Corporation of America. Tuotanto: William Parsons. Käsikirjoitus: Scott Sidney (perustuu Edgar Rice Burroughsin romaaniin *Tarzan of the Apes*, 1914). Ohjaus: Scott Sidney. Näyttelijät: Elmo Lincoln, Enid Markey. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 27.1.1928. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Aarniometsäromaani (A Romance of the Redwoods)/Arctcraft Pictures Corporation & Paramount Pictures. Tuotanto: Cecil B. DeMille. Käsikirjoitus: Cecil B. DeMille & Jeanie Macpherson. Ohjaus: Cecil B. DeMille. Näyttelijät: Mary Pickford, Elliott Dexter, Tully Marshall. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 14.5.1917. Ensi-ilta Suomessa: 1921.

Alamaailma (Underworld)/Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Adolph Zukor & Jesse L. Lasky. Käsikirjoitus: Robert N. Lee, Charles Furtham, Ben Hecht, Howard Hawks, Joseph von Sternberg. Ohjaus: Joseph von Sternberg. Näyttelijät: George Bancroft, Evelyn Brent, Clive Brook. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 20.8.1927. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Anatol'in rakkausjutut (The Affairs of Anatol)/Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Cecil B. DeMille. Käsikirjoitus: Jeanie Macpherson (perustuu Arthur Schnitzlerin näytelmään *Anatol*, 1893). Ohjaus: Cecil B. DeMille. Näyttelijät: Wallace Reid, Gloria Swanson. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 25.9.1921. Ensi-ilta Suomessa: 27.1.1924.

Auringonnousu (Sunrise: A Song of Two Humans)/Fox Film Corporation. Tuotanto: William Fox. Käsikirjoitus: Carl Mayer. Ohjaus: F. W. Murnau. Näyttelijät: George O'Brien, Janet Gaynor, Margaret Livingston. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 4.11.1927. Ensi-ilta Suomessa: 8.10.1928.

Chaplinin poika (The Kid)/Charles Chaplin Productions. Tuotanto: Charles Chaplin, Käsikirjoitus: Charles Chaplin. Ohjaus: Charles Chaplin. Näyttelijät: Charles Chaplin, Jackie Coogan, Edna Purviance. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 21.1.1921. Ensi-ilta Suomessa: 30.4.1923.

Chaplinin poika omilla teillään (My Boy)/Jackie Coogan Productions. Tuotanto: Sol Lesser. Käsikirjoitus: Victor Heerman et al. Ohjaus: Victor Heerman & Albert Austin. Näyttelijät: Jackie Coogan, Claude Gillingwater, Mathilde Brundage. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 2.1.1922. Ensi-ilta Suomessa: 1.10.1923.

Charlie kulkurina (Tramp)/Essanay Film Manufacturing Company. Tuotanto: Jess Robbins. Käsikirjoitus: Charles Chaplin. Ohjaus: Charles Chaplin. Näyttelijät: Charles Chaplin, Edna Purviance, Ernest van Pelt, Paddy McGuire, Lloyd Bacon, Leo White, Bud Jamison. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 12.4.1915. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Charlie puistossa (In the Park)/Essanay Film Manufacturing Company. Tuotanto: Jess Robbins. Käsikirjoitus: Charles Chaplin. Ohjaus: Charles Chaplin. Näyttelijät: Charles Chaplin, Edna Purviance, Leo White, Leona Anderson, Bud Jamison, Billy Armstrong. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 18.3.1915. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Elämän valhe (Merry-Go-Round)/Universal Pictures. Tuotanto: Carl Laemmle & Irving Thalberg. Käsikirjoitus: Finis Fox, Erich von Stroheim & Harvey Gates. Ohjaus: Rupert Julian & Erich von Stroheim (von Stroheimin osuudesta on arviolta 180 metriä jäljellä). Näyttelijät: Norman Kerry, Mary Philbin, Cesare Gravina, Edith Yorke. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 1.6.1923. Ensi-ilta Suomessa: 12.10.1924.

Ham rakkauden välionä (*Ham in a Harem*)/Kalem Company. Tuotanto: ei tiedossa. Käsikirjoitus: Hamilton Smith. Ohjaus: Chance Ward. Näyttelijät: Lloyd Hamilton, Bud Duncan, Charles Inslee, Marin Sais. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 30.3.1915. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Helvetin enkelit (*Hell's Angels*)/The Caddo Company. Tuotanto: Howard Hughes. Käsikirjoitus: Howard Estrabrook, Harry Behn, Joseph Moncure March, Marshall Neilan. Ohjaus: Howard Hughes. Näyttelijät: Ben Lyon, James Hall, Jean Harlow, Carl von Haartman. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 15.11.1930. Ensi-ilta Suomessa: 6.9.1931.

Hän joka saa korvapuusteja (*He Who Gets Slapped*)/Metro-Goldwyn-Mayer. Tuotanto: Victor Seastrom & Irving Thalberg. Käsikirjoitus: Carey Wilson, Victor Seastrom (perustuu Leonid Andreyevin näytelmään *Tot, kto poluchayet poshchechini*, 1914). Ohjaus: Victor Seastrom. Näyttelijät: Lon Chaney, Norma Shearer, John Gilbert. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 22.12.1924. Ensi-ilta Suomessa: 9.11.1925.

Iloinen leski (*The Merry Widow*)/Metro-Goldwyn-Mayer Pictures. Tuotanto: Erich von Stroheim & Irving Thalberg. Käsikirjoitus: Erich von Stroheim, Benjamin Glazer (perustuu Leo Steinin & Viktor Léonin librettoon, 1905). Ohjaus: Erich von Stroheim. Näyttelijät: Mae Murray, John Gilbert, Roy D'Arcy, Josephina Crowell. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 26.8.1925. Ensi-ilta Suomessa: 8.11.1926.

Jazz-laulaja (*The Jazz Singer*)/Warner Bros. Pictures Incorporated & The Vitaphone Corporation. Tuotanto: ei tiedossa. Käsikirjoitus: Al Cohn (perustuu Samuel Raphaelsonin novelliin *The Day of Atonement*, 1925). Ohjaus: Alan Crosland. Näyttelijät: Al Jolson, May McAvoy, Warner Oland, Eugenie Besserer, Otto Lederer. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 6.10.1927. Ensi-ilta Suomessa: 22.1.1930.

"Jokin" (It)/Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Adolph Zukor & Jesse L. Lasky. Käsikirjoitus: Hope Loring & Louis D. Lighton (perustuu Elinor Glynin käsitteeseen *It*). Ohjaus: Clarence Badger. Näyttelijät: Clara Bow, Anotnio Moreno, William Austin, Elinor Glyn. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 19.2.1927. Ensi-ilta Suomessa: 26.9.1927.

Järjettömiä naisia (*Foolish Wives*)/Universal Film Manufacturing Company. Tuotanto: Carl Laemmle. Käsikirjoitus: Erich Von Stroheim. Ohjaus: Erich von Stroheim. Näyttelijät: Erich von Stroheim, Miss DuPont, Rudolph Christians, Maude George, Mae Busch, Dale Fuller. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 11.1.1922. Ensi-ilta Suomessa: 23.3.1924.

Koiran elämää (*A Dog's Life*)/First National Pictures. Tuotanto: Charles Chaplin. Käsikirjoitus: Charles Chaplin. Ohjaus: Charles Chaplin. Näyttelijät: Charles Chaplin. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 14.4.1928. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Korkein voitto (1929)/Suomi-Filmi Oy. Tuotanto: Erkki Karu. Käsikirjoitus: Carl von Haartman. Ohjaus: Carl von Haartman. Näyttelijät: Carl von Haartman, Kerstin Nylander, Aku Korhonen. Ensi-ilta Suomessa: 2.9.1929.

Kun Charlie tuli "heränneeksi" eli Chaplin poliisina/Tyynnytä katu (*Easy Street*)/Lone Star Film Corporation. Tuotanto: Charles Chaplin. Käsikirjoitus: Charles Chaplin. Ohjaus: Charles Chaplin. Näyttelijät: Charles Chaplin, Edna Purviance, Eric Cambell. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 22.1.1917. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Kuningatar Kelly (*Queen Kelly*)/Gloria Swanson Pictures Corporation. Tuotanto: Joseph P. Kennedy. Käsikirjoitus: Erich von Stroheim. Ohjaus: Erich von Stroheim. Näyttelijät: Gloria Swanson, Walter Byron, Seena Owen, Sidney Bracey. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: -. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Kuninkaiden kuningas (The King of Kings)/DeMille Pictures Corporation. Tuotanto: Cecil B. DeMille. Käsikirjoitus: Jeanie Macpherson. Ohjaus: Cecil B. DeMille. Näyttelijät: H. B. Warner, Joseph Schildkraut. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 19.4.1927. Ensi-ilta Suomessa: 26.3.1928.

Kymmenet käskyt (The Ten Commandments)/Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Adolph Zukor & Jesse L. Lasky. Käsikirjoitus: Jeanie Macpherson. Ohjaus: Cecil B. DeMille. Näyttelijät: Richard Dix, Rod La Rocque, Leatrice Joy, Nita Naldi, Theodore Roberts, Charles de Rochefort, Estelle Taylor. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 23.11.1923. Ensi-ilta Suomessa: 28.9.1925.

Laiva, ohoi! (The Navigator)/Metro-Goldwyn Pictures Corporation. Tuotanto: Joseph M. Schenck. Käsikirjoitus: Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean Havez. Ohjaus: Donald Crisp & Buster Keaton. Näyttelijät: Buster Keaton, Kathryn McGuire, Frederick Vroom. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 13.10.1924. Ensi-ilta Suomessa: 25.10.1925.

Laveata tietä/O.Y. Fennica A.B. Tuotanto: Armas Willamo. Käsikirjoitus: Valentin Vaala. Ohjaus: Valentin Vaala. Näyttelijät: Teuvo Tulio, Eeva Virtanen, Aili Riks, Kaarlo Penttilä, Hanna Taini. Ensi-ilta Suomessa: 12.4.1931.

Musta Kotka (The Eagle)/Art Finance Corporation. Tuotanto: John W. Considine Jr. Käsikirjoitus: Hans Kraly. Ohjaus: Clarence Brown. Näyttelijät: Rudolph Valentino, Vilma Banky, Louise Dresser, James Marcus. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 8.11.1925. Ensi-ilta Suomessa: 22.3.1926.

Mustalaishurmaaja/O.Y. Fennica A.B. Tuotanto: Armas Willamo. Käsikirjoitus: Theodor Tugai & Valentin Vaala. Ohjaus: Valentin Vaala. Näyttelijät: Theodor Tugai, Hanna Taini, Meri Hackzell, Aili Riks, Bruno Laurén, Waldemar Wohlin. Ensi-ilta Suomessa: 4.11.1929.

Orleansin neitsyt (Joan the Woman)/Cardinal Film & Paramount Pictures. Tuotanto: Cecil B. DeMille. Käsikirjoitus: Cecil B. DeMille & Jeanie Macpherson. Ohjaus: Cecil B. DeMille. Näyttelijät: Geraldine Farrar, Wallace Reid, Raymond Hatton, Hobart Bosworth, Theodore Roberts. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 25.12.1916. Ensi-ilta Suomessa: 31.10.1921.

Robin Hood (Douglas Fairbanks in Robin Hood)/Douglas Fairbanks Pictures Corporation. Tuotanto: Douglas Fairbanks. Käsikirjoitus: Elton Thomas (Douglas Fairbanks). Ohjaus: Allan Dwan. Näyttelijät: Douglas Fairbanks, Wallace Beery, William Lowery. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 18.10.1922. Ensi-ilta Suomessa: 14.4.1924.

Ruutia, räminää ja rakkautta (Our Hospitality)/Joseph M. Schenck Productions. Tuotanto: Joseph M. Schenck. Käsikirjoitus: Jean Havez, Clyde Bruckman, Joseph Mitchell. Ohjaus: Buster Keaton & John G. Blystone. Näyttelijät: Buster Keaton, Natalie Talmadge, Joe Roberts, Ralph Bushman, Craig Ward. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 19.11.1923. Ensi-ilta Suomessa: 10.10.1924.

Seitsemän vuoden onnettomuus (Seven Years Bad Luck, 1921)/Max Linder Productions. Tuotanto: Max Linder. Käsikirjoitus: Max Linder. Ohjaus: Max Linder. Näyttelijät: Max Linder, Alta Allen, Betty Peterson, Ralph McCullough. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: toukokuussa 1921. Ensi-ilta Suomessa 1.12.1922.

Setä Tuomon tupa (Uncle Tom's Cabin)/Universal Pictures Corporation. Tuotanto: Carl Laemmle. Käsikirjoitus: Harvey Thew & Harry Pollard (perustuu Harriet Beecher-Stowen romaaniin *Uncle Tom's Cabin*, 1852). Ohjaus: Harry Pollard. Näyttelijät: James Lowe, Jack Mower, Adolph Milar, Margarita Fischer, Arthur Edmund. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 4.11.1927. Ensi-ilta Suomessa: 17.9.1928.

Sheikin poika (The Son of the Sheik)/Feature Productions Incorporated. Tuotanto: John W. Considine Jr. Käsikirjoitus: Frances Marion & Fred De Gresac (perustuu Edith Maude Hullin romaaniin *The Son of the Sheik*, 1925). Ohjaus: George Fitzmaurice. Näyttelijät: Rudolph

Valentino, Vilma Banky, Agnes Ayers. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 5.9.1926. Ensi-ilta Suomessa: 18.11.1926.

Sheikki (The Sheik)/Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Jesse L. Lasky & George Melford. Käsikirjoitus: Monte M. Katterjohn. Ohjaus: George Melford. Näyttelijät: Rudolph Valentino, Agnes Ayres, Ruth Miller. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 20.11.1921. Ensi-ilta Suomessa: 16.3.1924.

Siirtolainen (The Immigrant)/Lone Star Film Corporation. Tuotanto: Charles Chaplin. Käsikirjoitus Charles Chaplin. Ohjaus: Charles Chaplin. Näyttelijät: Charles Chaplin, Edna Purviance, Eric Cambell. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 17.6.1917. Ensi-ilta Suomessa: ei tiedossa.

Siivoojatyöstä filmitähdeksi (Ella Cinders)/John McCormick Productions. Tuotanto: John McCormick. Käsikirjoitus: Frank Griffin & Mervy LeRoy. Ohjaus: Alfred E. Green. Näyttelijät: Colleen Moore, Lloyd Huges, Vera Lewis, Harry Allen, D'Arcy Corrigan. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 6.6.1926. Ensi-ilta Suomessa: 30.1.1928.

Stella Maris/Pickford Film. Tuotanto: Mary Pickford. Käsikirjoitus: Frances Mation (perustuu William J. Locken romaaniin *Stela Maris*, 1913). Ohjaus: Marshall Neilan. Näyttelijät: Mary Pickford, Conway Tearle, Marcia Manon, Herbert Standing, Ida Waterman. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 21.1.1928. Ensi-ilta Suomessa: 14.11.1921.

Suvaitsemattomuus (Intolerance: Love's Struggle Throughout the Ages)/D. W. Griffith & Wark Producing. Tuotanto: D. W. Griffith. Käsikirjoitus: D. W. Griffith. Ohjaus: D. W. Griffith. Näyttelijät: Mae Marsh, Robert Harron, Howard Gaye, Lillian Langdon, Olga Grey, Erich von Ritzau, Bessie Love, Margery Wilson, Eugene Pallatte, Frank Bennett, Elmer Clifton, Alfred Paget, Seena Owen, Carl Stockdale, Lillian Gish. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 5.8.1916. Ensi-ilta Suomessa: 25.3.1922.

Tanssivat tyttäremme (Our Dancing Daughters)/Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Tuotanto: Hunt Stromberg. Käsikirjoitus: Josephine Lovett. Ohjaus: Harry Beaumont. Näyttelijät: Joan Crawford, John Mack Brown, Nils Asther, Dorothy Sebastian, Anita Page. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 1.9.1928. Ensi-ilta Suomessa: 4.11.1929.

Terje Vigen/AB Svenska Biografteatern. Tuotanto: Charles Marnusson. Käsikirjoitus: Victor Sjöström & Gustaf Molander (perustuu Henrik Ibsenin runoon *Terje Vigen*, 1862). Ohjaus: Victor Sjöström. Näyttelijät: Victor Sjöström, Edith Erastoff, August Falck, Bergliot Husberg. Ensi-ilta Ruotsissa: 29.1.1917. Ensi-ilta Suomessa: 13.1.1918.

Tohtori Jekyll'in ja Mr Hyden salaisuus (Dr. Jekyll & Mr. Hyde)/Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Adolph Zukor. Käsikirjoitus: Clara S. Beranger (perustuu Robert Louis Stevensonin romaanin *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1886). Ohjaus: John S. Robertson. Näyttelijät: John Barrymore, Martha Mansfield, Brandon Hurst. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 18.3.1920. Ensi-ilta Suomessa: 10.10.1921.

Terhakka Mary (Tess of the Storm Country)/Mary Pickford Company. Tuotanto: Mary Pickford. Käsikirjoitus: Elmer Harris (perustuu Grace Miller Whiten romaaniin *Tess of the Storm Country*, 1909). Ohjaus: John S. Robertson. Näyttelijät: Mary Pickford, Lloyd Huges, Gloria Hope, David Torrence. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 12.11.1922. Ensi-ilta Suomessa: 30.8.1926.

Turvallisuus viimeiseksi [esitettiin ensin nimettömänä] (*Safety Last!*, 1923)/Hal Roach Studios. Tuotanto: Hal Roach. Käsikirjoitus: Hal Roach, Sam Taylor, Tim Whelan. Ohjaus: Fred Newmeyer. Näyttelijät: Harold Lloyd, Mildred Davis, Westcott Clarke, Noa Young. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 1.4.1923. Ensi-ilta Suomessa: 30.4.1924.

Vakoilija (Spione)/Universum Film AG & Fritz Lang-Film. Tuotanto: Erich Pommer. Käsikirjoitus: Fritz Lang & Thea von Harbou (perustuu Thea von Harboun romaaniin). Ohjaus:

Fritz Lang. Näyttelijät: Rudolf Klein-Rogge, Gerda Maurus, Willy Fritsch, Lien Deyers. Ensi-ilta Saksassa: 22.3.1928. Ensi-ilta Suomessa: 25.10.1928.

Viettelijätär (The Temptress)/Metro-Goldwyn-Mayer Corporation. Tuotanto: Irving Thalberg. Käsikirjoitus: Dorothy Farnum. Ohjaus: Fred Niblo. Näyttelijät: Greta Garbo, Antonio Moreno, Marc MacDermott, Lionel Barrymore. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 3.10.1926. Ensi-ilta Suomessa: 31.1.1927.

Verta ja hiekkaa (Blood and Sand)/Famous Players-Lasky Corporation. Tuotanto: Jesse L. Lasky. Käsikirjoitus: June Mathis. Ohjaus: Fred Niblo. Näyttelijät: Rudolph Valentino, Lila Lee, Nita Naldi, George Field. Ensi-ilta Yhdysvalloissa: 10.9.1922. Ensi-ilta Suomessa: 28.9.1924.

AIKALAISKIRJALLISUUS JA MUUT SIIHEN VERRATTAVAT LÄHTEET

Haartman, Carl von (1972) *Antaa Haartmanin yrittää*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Hood, Robin (Bengt Idestam-Almquist) (1984/1939) *Sjöström & Stiller*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto, Valtion painatuskeskus & Walhalla – pohjoismaisen elokuvan yhteinen näyttämö.

Hällström, Roland af (1936) *Filmi – Aikamme kuva: Filmin historiaa, olemusta ja tehtäviä*. Jyväskylä, Helsinki: K. J. Gummerus Osakeyhtiö.

Lowry, Edward G. (1999/1928) "Certain Factors and Considerations Affecting the European Market" teoksessa Maltby, Richard & Stokes, Melvyn (toim.), *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press, s. 353–379.

Paavolainen, Olavi (1990/1929) *Nykyäikaa etsimässä: Esseitä ja pakinoita*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Paavolainen, Olavi (1995/1923) "Jumalallinen" teoksessa Anttila, Eila; Toiviainen, Sakari & Uusitalo, Kari (toim.), *Taidetta valkealla kankaalla: Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950*. Helsinki: Painatuskeskus Oy & Suomen elokuva-arkisto, s. 35–36. Julkaistu alun perin *Ylioppilaslehdessä* 11.12.1923.

Parland, Henry (1995/1929) "Psykologisen elokuvan vararikko" teoksessa Anttila, Eila; Toiviainen, Sakari & Uusitalo, Kari (toim.), *Taidetta valkealla kankaalla: Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950*. Helsinki: Painatuskeskus Oy & Suomen elokuva-arkisto, s. 59–62. Julkaistu alun perin *Hufvudstadsbladetissa* 27.9.1929.

Parland, Henry (1995/1929) "Neuvostovenäläinen elokuva" teoksessa Anttila, Eila; Toiviainen, Sakari & Uusitalo, Kari (toim.), *Taidetta valkealla kankaalla: Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950*. Helsinki: Painatuskeskus Oy & Suomen elokuva-arkisto, s. 63–67. Julkaistu alun perin *Hufvudstadsbladetissa* 29.12.1929.

Penttilä, Simo (Uuno Hirvonen) (1999/1922) *Kadonneet miekankannattimet*. Helsinki: Seaflower.

Rautio, Markus (1929) *Broadwaylta ja Hollywoodista*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Routa, Jussi (Erkki Juho Pakkala) (1931) *Filmikesän seikkailut*. Jyväskylä: K. J. Gummerus Osakeyhtiön kirjapaino.

Tulio, Teuvo (2002/1974) "Elämäni ja elokuvani" teoksessa Toiviainen Sakari (toim.), *Tulio: Levottoman veren antologia*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto, s. 23–157.

Töyri, Esko (1978) *Me mainiot löträäjät... Suomalaisen elokuvan raamikehitysvuodet 1920–1940*. Hyvinkää: Suomen elokuvasäätiö.

Waltari, Mika (1935) *Palava nuoruus*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Waltari, Mika (1995/1928) *Suuri illusio*. Porvoo, Helsinki, Juva: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Waltari, Mika (2008/1929) *Yksinäisen miehen juna*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

LEHDET

1909

Karjala 17.3.1909. Viipurin Biografi-Teatterin mainos, s. 1.

1910

Karjala 31.5.1910. Viipurin Biografi-Teatterin mainos, s. 1.

Sosialisti 22.2.1910. Biografi-Teatterin mainos, s. 1.

1915

Biografisktidsning 1/1915. "B", "Ford Sterling", s. 13.

Biografisktidsning 4/1915. Kirjoittaja tuntematon, "Hon", s. 5.

Biografisktidsning 4/1915. Kirjoittaja tuntematon, "Höga gagen för filmartister", s. 13–14.

Biografisktidsning 5/1915. Kirjoittaja tuntematon, "Olympia", s. 10.

Biografisktidsning 10/1915. Kirjoittaja tuntematon, "Världens egendomligaste stad", s. 3

Biografisktidsning 12/1915, Kirjoittaja tuntematon, "John Bunny", s. 5.

1916

Bio 2/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Filmitörmästä", s. 2

Bio 4/1916. "Escamillo", "Filmiarvostelua", s. 1.

Bio, 7/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Biografiohjelma.", s. 1.

Bio, 7/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Viidakon tytär", s. 5.

Bio 7/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Kiukustuttava kirje.", s. 6.

Bio 11/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Filmikaupunkeja Amerikassa", s. 3.

Bio 13/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Charlie Chaplin", s. 4.

Bio 13/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat ja eläinräökkäys", s. 4.

Bio 14/1916. "Petit", "Filmi ja ohjelmalehtiset", s. 13.

Bio 15/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Kun Frans Uusipuu Ylistarosta tahtoi matkia Charlie Chaplin'ia", s. 9–10.

Bio 17/1916. Kirjoittaja tuntematon, "Charlie Chaplin", s. 4.

1917

Uusi Aura 72/1917. "Jeremias", "Charlie Chaplin", s. 7.

1918

Maailma Joulunumero/1918. Viljo Kojo, "Taiteesta ja taidenäyttelyistä.", s. 8–13.

Suomen Kuvalehti 51/1918. Charles Chaplin, "Kuinka alotin näyttelijä-urani", s. 713.

1919

Maailma heinäkuu/1919. Jordan, John A., "Villieläimistä rajuin. Seikkailuja Afrikkalaisen puhvelin kanssa", s. 63–65.

Suomen Kuvalehti 37/1919. Kansi.

Suomen Kuvalehti 37/1919. Kirjoittaja tuntematon, "Maailmankuuluja filminimiä", s. 810–811.

Suomen Kuvalehti 37/1919. Kirjoittaja tuntematon, "Mitä filmitaiteilijat ansaitsevat", s. 814.

1920

Suomen Kuvalehti 2/1920. Kirjoittaja tuntematon, "Sota seurauksineen on...", s. 39.

Suomen Kuvalehti 7/1920. Fanny Davidson, "'Untuvaisen' filmaus", s. 148–149.

Suomen Kuvalehti 11/1920. Kirjoittaja tuntematon, "Kinokuvia päivänvalossa", s. 264–265.

Suomen Kuvalehti 12/1920. Kansi.

Suomen Kuvalehti 12/1920. Thora Holm, "Maailman parhaiten palkattu nainen. Kuvaus käynnistä maailmankuulun näyttelijättären luona", s. 290.

Suomen Kuvalehti 15/1920. Mäkinen-Kuoppamäki, Lauri, "Hyvää filmitaidetta", s. 364–365.

Suomen Kuvalehti 18/1920. Kirjoittaja tuntematon, "Filmitaiteen kultainen vaara Muutamia yllättäviä tietoja Amerikan kinotaiteilijain tuloista", s. 422.

Suomen Kuvalehti 27/1920. "Mr. Gynt", "Charlie Chaplinin tie kätkeystä maailmankuuluisuudeksi", s. 662, 664.

Suomen Kuvalehti 37/1920. Vihtori Simonen, "Suomalaisia filmifarsseja", s. 865.

Suomen Kuvalehti 37/1920. Kirjoittaja tuntematon, "Chaplin-jäljittely", s. 875.

1921

Filmiaitta 1/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Aleksis Kiven teosten filmitulkinta", s. 5.

Filmiaitta 1/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmin puolesta, vaiko filmiä vastaan.", s. 9–10.

Filmiaitta 1/1921. "Viikon filmikatsaus", s. 11.

Filmiaitta 1/1921. "Viikon ohjelmat. 5/IX–11/IX 1921", s. 12–13.

Filmiaitta 1/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Amerikkalainen taidefilmi Suomeen", s. 16.

Filmiaitta 2/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Mary Pickford", s. 18.

Filmiaitta 2/1921. "Viikon ohjelmat. 19/IX–25/IX 1921", s. 30–31.

Filmiaitta 3/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistosta", s. 38–42.

Filmiaitta 3/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Tähtipalvonnan haitallisuus filmitaiteessa", 44.

Filmiaitta 3/1921. "Tuleva filmitähti", "Mitä filminäyttely-yhtiöitä on...", s. 44.

Filmiaitta 3/1921. "Neiti Julie", "Voiko joku sanoa...", s. 44.

Filmiaitta 3/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Ruotsalaisen filmitaiteen voittokulku U. S. A:ssa", s. 47.

Filmiaitta 4/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmitaide ja huvivero", s. 50.

Filmiaitta 4/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistosta", s. 53–57.

Filmiaitta 4/1921. "Mr Hyde.", "Onko John Barrymore...", s. 60.

Filmiaitta 4/1921. Filmiaitan mainos, s. 63.

Filmiaitta 4/1921. "Kuinka menneen ajan tapahtumat uudistuvat", s. 63

Filmiaitta 5/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Henkistä ylpeyttä", s. 66.

Filmiaitta 5/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistosta", s. 67–72.

Filmiaitta 5/1921. "Ammattimies", "Suomalaiset yhtiöt tulevat..." s. 77.

Filmiaitta 5/1921. "Biokärpänen", "Kysymys riippuu siitä..." s. 77.

Filmiaitta 5/1921. "Lars Kasper", "Ne filmit, jotka..." s. 77.

Filmiaitta 6/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Tohtori Kaligari", s. 88–89

Filmiaitta 6/1921. "T:ri X.", "Onko Geraldine Farrar..." s. 92.

Filmiaitta 6/1921. "Picture Show Man", "Muutamat Chaplinin esityksistä..." s. 92.

Filmiaitta 6/1921. "Topsy", "Chaplinin esityksiä ei voida..." s. 92.

Filmiaitta 6/1921. Edisonin mainos, s. 94.

Filmiaitta 7/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiaitta 1922", s. 98.

Filmiaitta 7/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistomme", s. 100–105.

Filmiaitta 7/1921. "Giri Garlund", "Rita Jann-Wikman", s. 108–109.

Filmiaitta 7/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiystävien keskustelua", s. 109.

Filmiaitta 7/1921. "Miss Skrälle", "Onko tavallisella pienellä..." s. 109–110.

Filmiaitta 7/1921. "Rasavilli", "Saako täällä Suomessa...", s. 110.
Filmiaitta 7/1921. "Lars Kasper", "Onko välttämätöntä...", s. 110.
Filmiaitta 7/1921. "Viikon ohjelmat 28/XI–4/XII 1921", s. 110–111.
Filmiaitta 7/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiystävien keskustelua", s. 111.
Filmiaitta 8/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Kolme ruotsalaisen filmitaiteen mestariteosta", s. 115–118.
Filmiaitta Joulunumero/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Uusia kotimaisia filmejä", s. 120–121.
Filmiaitta Joulunumero/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiystävien keskustelua", s. 146.
Filmiaitta Joulunumero/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Chaplinin taiteellisuus on...", s. 146.
Filmiaitta Joulunumero/1921. "Connaissance", "Mies, joka oli...", s. 146.

Iltalehti 16.9.1921. Eldoradon mainos, s. 3.
Iltalehti 10.10.1921. "P–i.", "Elävät kuvat", s. 4.
Iltalehti 1.11.1921. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.
Iltalehti 7.11.1921. Edisonin mainos, s. 2.
Iltalehti 9.11.1921. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 4.
Iltalehti 23.11.1921. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.

Maailma toukokuu/1921. Fredr J. Lindström, "Havaintoja filmien tarkastajana. Taidetta valkealla kankaalla", s. 459–466. Uudelleen painettu teoksessa Anttila, Eila; Toiviainen, Sakari & Uusitalo, Kari (1995) (toim.), *Taidetta valkealla kankaalla: Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto & Painatuskeskus Oy, s. 23–28.
Maailma marraskuu/1921. Kirjoittaja tuntematon, "Maailmalla kerrotaan", s. 444–445.

Suomen Kuvalehti 42/1921, kansi.
Suomen Kuvalehti 4/1921. "Kreivitär – Filmitähti: Mitä kuvalehdessä julkaistu muotokuva voi saada aikaan", s. 78.

Suomen Sosialidemokraatti 1.11.1921. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.
Suomen Sosialidemokraatti 8.11.1921. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.

1922

Filmiaitta 1/1922. "Filmiohjelmistomme", s. 5–8.
Filmiaitta 1/1922. "Jack Williams", "Suomalainen filmi Yhdysvalloissa", s. 9.
Filmiaitta 2/1922. Oski Talvio, "Sananen tanskalaisesta filmistä, jolla on aiheena meidän vapaustaistelumme", s. 35.
Filmiaitta 2/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmimaailman tapoja", s. 36.
Filmiaitta 2/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Amerikkalaisia yhtymistuumia", s. 36.
Filmiaitta 2/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Fatty-juttu uudessa valossa", s. 37–38.
Filmiaitta 3/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Suomalaisen elokuvateollisuuden edellytykset", s. 42.
Filmiaitta 3/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiaitan toimitus", s. 52.
Filmiaitta 3/1922. "Stella Maris", "Ulkomailla on filmissä...", s. 60.
Filmiaitta 4/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmitaite kansain yhdistäjänä", s. 62.
Filmiaitta 4/1922. "S.O–ne.", "Lasten käynti elävissä kuvissa", s. 77.
Filmiaitta 5/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmin 'vahingollisuus'", s. 82.
Filmiaitta 5/1922. Kirjoittaja tuntematon, "'Lehtiä paholaisen kirjasta' filmin johdosta", s. 92.
Filmiaitta 5/1922. Kirjoittaja tuntematon "Filmiohjelmistomme", s. 86–87, 92.
Filmiaitta 5/1922. Useita kirjoittajia, "Filmiystävien keskustelua", s. 94.
Filmiaitta 5/1922. "Klara", "Minusta ovat...", s. 95.
Filmiaitta 5/1922. "Lotte ja Filma", "Milton Sills on syntynyt...", s. 96.
Filmiaitta 6/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmitulkinta Minna Canthin 'Anna-Liisasta'", s. 98–99.
Filmiaitta 6/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Eräs filmitaiteen suurteos", s. 106–107.
Filmiaitta 6/1922. "Rasavilli", "Allekirjoittanut kannattaa ehdottomasti...", s. 111.
Filmiaitta 6/1922. Bio-Bion ja Edisonin mainos, s. 113.

Filmiaitta 7/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistomme", s. 116–118.
Filmiaitta 8/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Chaplinin poika", s. 132–133, 144.
Filmiaitta 8/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistomme", s. 134–136.
Filmiaitta 8/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmin mukana löytöretkellä mustien maanosassa", s. 138–140.
Filmiaitta 8/1922. Paul Kohner, "Hyvä Sarjafilmi", s. 141, 144.
Filmiaitta 9/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmi opetuksen palveluksessa", s. 146–148.
Filmiaitta 9/1922. Oski Talvio, "Lehtiä pahalaisen kirjasta", s. 149.
Filmiaitta 9/1922. "Stella Maris", "Milton Sillsin osoite..." s. 159.
Filmiaitta 9/1922. Ab Filmcentral Oy:n mainos, s. 161.
Filmiaitta 11/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistomme", s. 175–176.
Filmiaitta 11/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Famous Players viettää 10-vuotisjuhlaansa", s. 177.
Filmiaitta 11/1922. Edisonin mainos, s. 185.
Filmiaitta 12/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Universal City, maailman ihme kaupunki", s. 193.
Filmiaitta 12/1922. Suomen biografi osakeyhtiön mainos, s. 201.
Filmiaitta 12/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Muutamia piirteitä Suomen biografihistoriasta", s. 202, 214.
Filmiaitta 13/1922. Edward Welle-Strand, "Pohjoismainen filmikulttuuri", s. 204.
Filmiaitta 13/1922. Betty Compson, "Totuus Hollywood'ista", s. 208–209.
Filmiaitta 14/1922. Betty Compson, "Totuus Hollywood'ista", s. 220.
Filmiaitta 14/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistomme", s. 225, 228.
Filmiaitta 16/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistomme", s. 260–261, 263.
Filmiaitan Joulunumero/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Biografiyleisön maku", s. 272.
Filmiaitan Joulunumero/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistomme", s. 274, 276, 279.
Filmiaitan Joulunumero/1922. Adamsin Filmitoimiston mainos, s. 285.

Filmrevyn 1/1922. "Jäntan Filippa", "Vet någon Milton...", s. 17.
Filmrevyn 2/1922. "Gudmund", "Måste man vara...", s. 36.
Filmrevyn 3/1922. "Shimmy", "Äro Doug och Mary...", s. 57.
Filmrevyn 4/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Filmvänner emellan", s. 80.
Filmrevyn 7/1922. "Pick Landwart", "En stackars, liten rik flicka", s. 128.
Filmrevyn 4/1922. "Rubye", "Hur tillgick det...", s. 80.

Helsingin Sanomat 25.3.1922. Bio-Bion ja Edisonin mainos, s. 3.
Helsingin Sanomat 28.3.1922. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 4.
Helsingin Sanomat 2.4.1922. Bio-Bion ja Edisonin mainos, s. 3.

Iltalehti 5.2.1922. Apollon mainos, s. 2.
Iltalehti 27.3.1922. Bio-Bion ja Edisonin mainos, s. 2.
Iltalehti 28.3.1922. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.
Iltalehti 4.4.1922. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.
Iltalehti 10.4.1922. Olympian mainos, s. 2.
Iltalehti 26.9.1922. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.
Iltalehti 10.10.1922. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat.", s. 3

Maailma maaliskuu/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Charlie", s. 208.
Maailma huhtikuu/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Amerikan suomalaisia", s. 351.

Suomen Kuvalehti 2/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Aleksis Kiven 'Kihlaus' filmissä", s. 5.
Suomen Kuvalehti 13/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Maailman kallein filmi 'Intolerance'", s. 335.
Suomen Kuvalehti 40/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Väinö Katajan Koskenlaskijan morsian filmattu viime kesänä Mankalassa", s. 990.
Suomen Kuvalehti 23/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Suomalainen nainen pormestarina Amerikassa", s. 558–559.

Suomen Kuvalehti 40/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Naamioidun miehen salaisuus", s. 978.
Suomen Kuvalehti 40/1922. Kirjoittaja tuntematon, "Ajanvietesivu", s. 1008.
Suomen Kuvalehti 50 & 51/1922. Ab Filmcentral Oy:n mainos, s. 1254.

Svenska Pressen 28.3.1922. Kirjoittaja tuntematon, "Veckans filmer", s. 3.
Svenska Pressen 4.4.1922. "Clou.", "Veckans filmer", s. 4.

Suomen Sosialidemokraatti 28.3.1922. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 4.

Uusi Suomi 28.3.1922. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat.", s. 2.

1923

Filmiaitta 1/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Wallace Reid", s. 3.
Filmiaitta 2/1923. Gösta Gustafsson Wrede, "Jack Amerikassa", s. 20–21.
Filmiaitta 3/1923. "R. Ö." (Ragnar Öller), "Biograafiyleisön sivistystaso", s. 26–27.
Filmiaitta 3/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Jackie Coogan", s. 35.
Filmiaitta 4/1923. "R. Ö.", (Ragnar Öller) "Biografi-olosuhteemme tilaston valaisemana", s. 38.
Filmiaitta 4/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Maailman nuori filmitähti", s. 39.
Filmiaitta 5/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiohjelmistomme", s. 54–55.
Filmiaitta 5/1923. "P-n.", "Topelius filmissä", s. 56, 61.
Filmiaitta 5/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiaitan vastaukset", s. 62.
Filmiaitta 6/1923. Kansi.
Filmiaitta 6/1923. "G-a W-de." (Gösta Gustafsson Wrede), "Jack Amerikassa", s. 66–67.
Filmiaitta 6/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Saksalaisen filmin kansainvälisyys", s. 67, 74.
Filmiaitta 6/1923. "Pelikaani", "Chaplinin poika' eli maailman hauskin filmi.", s. 70, 71.
Filmiaitta 6/1923. "A. L.", "Jackie Coogan", s. 71, 74.
Filmiaitta 7/1923. "F. L.", "Historialliset filmit", s. 76.
Filmiaitta 7/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Miten 'Koskenlaskijan morsianta' arvostellaan Ruotsissa", s. 79, 83.
Filmiaitta 7/1923. "G-a G-son W-de." (Gösta Gustafsson Wrede), "Jack Amerikassa", s. 80, 82.
Filmiaitta 8/1923. Suomen Biografi Osakeyhtiön mainos, takakansi.
Filmiaitta 9/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Filmin rikkomuksia", s. 104, 114.
Filmiaitta 9/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Ken on hänen näköisensä?", s. 109.
Filmiaitta 10/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Toimituksen huomautus", s. 134.
Filmiaitta 10/1923. Adamsin filmitoimiston mainos, takakansi.
Filmiaitassa 11/1923. "Argus.", "Tuokiokuvia filminäyttämöiltä" s. 149.
Filmiaitta 11/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiaitan osoiteluettelo", s. 150.
Filmiaitta 11/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Tervetullut uutuus kaikille..." s. 151.
Filmiaitta 12/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Chaplinin poika omilla teillään", s. 155–156.
Filmiaitta 11/1923. Suomen Biografi Osakeyhtiön Filmivuokraustoimiston mainos, takakansi.
Filmiaitta 12/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Katkenneita kukkasia", s. 156.
Filmiaitta 12/1923. Ab Maxim Oy:n mainos, s. 157.
Filmiaitta 12/1923. "Argus", "Filmipakinaa", s. 165.
Filmiaitta 13/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Mitä kotimaiset filmitähtemme kertovat", s. 169, 183.
Filmiaitta 13/1923. "G-a G-son W-de" (Gösta Gustafsson Wrede), "Hollywood-haastatteluja", s. 170, 183.
Filmiaitta 13/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Pola Negri", s. 177.
Filmiaitta 15–16/1923. "R. Ö." (Ragnar Öller), "Kinematografian historia lyhyinä katsauksina", s. 208.
Filmiaitta 15–16/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Jackie Coogan Oliwer Twistinä", s. 211.
Filmiaitta 17/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Merkkipäivä Suomen filmitaiteelle", s. 238
Filmiaitta 17/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Gösta Gustafsson Wrede", s. 250.
Filmiaitta 17/1923. Kirjoittaja tuntematon, "Miten suomalaista filmitaidetta arvostellaan Ruotsissa", s. 250.

Filmiaitta Jouluaitta/1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Anatolin rakkausseikkailut”, s. 263.

Iltalehti 23.1.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”, s. 3.

Iltalehti 18.4.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Menestysfilmi Chaplinin poika”, s. 3.

Iltalehti 2.5.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”, s. 3.

Iltalehti, 25.4.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”, s. 3.

Iltalehti 1.10.1923. Kino-Palatsin mainos, s. 2.

Iltalehti 2.10.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”, s. 3.

Suomen Kuvalehti 17/1923. Kirjoittaja tuntematon, ”’Chaplinin poika’ ja Jackie Coogan”, s. 494.

Suomen Kuvalehti 38/1923. Piccadillyn mainos, s. 1088.

Suomen Kuvalehti 39/1923. Kinopalatsin mainos, s. 1120.

Suomen Kuvalehti 39/1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Chaplinin poika omilla teillään”, s. 1120.

Suomen Kuvalehti 44/1923. Kino Palatsin mainos, s. 1278.

Suomen Kuvalehti 49/1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Lapset filmissä”, s. 1448.

Suomen Kuvalehti 49/1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Loistofilmejä tulossa”, s. 1452.

Suomen Sosialidemokraatti 2.5.1923. ”-nen.”, ”Chaplinin poika”, s. 4.

Suomen Sosialidemokraatti 3.5.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”, s. 5.

Suomen Sosialidemokraatti 8.9.1923. ”Star-kenkäkiillockkeen mainos”, s. 4.

Suomen Sosialidemokraatti 12.9.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”, s. 4.

1924

Filmiaitta 1/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Vuonna 1923 tarkastettuja filmejä”, s. 19.

Filmiaitta 2/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Tahdotteko ruveta filminäyttelijättäreksi”, s. 35.

Filmiaitta 2/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Filmejä tulossa”, s. 36.

Filmiaitta 3/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Filmin yleisestä merkityksestä”, s. 44.

Filmiaitta 3/1924. ”A. L.” ”Sirkuspäivät”, s. 45, 53.

Filmiaitta 3/1924. Olof Brinnell, ”Kirje Hollywoodista”, s. 48–49.

Filmiaitta 3/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Filmi-uutuuksia”, s. 53.

Filmiaitta 4/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Vampyyrit”, s. 60.

Filmiaitta 4/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Mustia orkideoja”, s. 63.

Filmiaitta 4/1924. Adamsin filmitoimiston mainos, s. 68.

Filmiaitta 4/1924. ”Filmiaitta”, ”Sovellutko filminäyttelijättäreksi?”, s. 70–71.

Filmiaitta 5/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Ketkä nauravat ja kelle nauretaan”, s. 80.

Filmiaitta 5/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Victor Sjöströmin ensimmäinen amerikkalainen filmi valmistunut”, s. 93.

Filmiaitta 6/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Ensimmäinen Stroheim-filmi Suomessa”, s. 110.

Filmiaitta 6/1924. Punainen Mylly Oy:n vuokraustoimiston mainos, s. 111.

Filmiaitta 6/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Englantilaisissa ammattilehdissä on...”, s. 113.

Filmiaitta 7/1924. Gösta G:son Wrede, ”Vuosi 1923 oli Amerikan filmiteollisuuden kevättä”, s. 130.

Filmiaitta 7/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Harold Lloyd lyö entiset saavutuksensa”, s. 133.

Filmiaitta 7/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Robin Hood”, s. 138.

Filmiaitta 8/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Filminäyttelijä ja puhenäyttelijä”, s. 152.

Filmiaitta 8/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Robin Hood”, s. 158–159.

Filmiaitta 8/1924. United Artists’in mainos, s. 160–161.

Filmiaitta 9/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Filmi-filmiä ja Hollywoodia”, s. 176.

Filmiaitta 9/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Luota vaimoosi”, s. 178.

Filmiaitta 9/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Naisen oikea paikka”, s. 178.

Filmiaitta 9/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Uusi nimetön Harold Lloyd –filmi, jonka yleisö saa itse ristiä”, s. 180–181.

Filmiaitta 9/1924. ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla: Esitettiinpä nimetöntä filmiä...”, s. 185.

Filmiaitta 11/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Syysnäytäntökauden filmiuutuuksia”, s. 233.

- Filmiaitta* 11/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Uusia filmejä", s. 234
- Filmiaitta* 11/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Ennakkotietoja syyskauden filmeistä", s. 235.
- Filmiaitta* 11/1924. (Jackie Cooganin kuva), Vastausosasto, s. 237, 239.
- Filmiaitta* 12/1924. Adamsin Filmitoimiston mainos, s. 252–253.
- Filmiaitta* 12/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Hehkuvaa hiekkaa", s. 257.
- Filmiaitta* 12/1924. Punaisen Myllyn mainos, takakansi.
- Filmiaitta* 13/1924. Suomen Biografi Osakeyhtiön mainos, s. 267.
- Filmiaitta* 13/1924. Adamsin Filmitoimiston mainos, s. 278–279.
- Filmiaitta* 13/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Ruutia, räminää ja rakkautta", s. 280.
- Filmiaitta* 13/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Onnenlapsi", s. 282.
- Filmiaitta* 13/1924. "Sancho Pansa", "Takimmaisella tuolilla", s. 284.
- Filmiaitta* 13/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Nibelunglied' filmattuna", s. 285.
- Filmiaitta* 14/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Avioliiton ilveilyä", s. 307.
- Filmiaitta* 15/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Jackie Coogan on Euroopassa", s. 322.
- Filmiaitta* 15/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Merihaukka", s. 323.
- Filmiaitta* 17–18/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Valkoinen sisar", s. 365.
- Filmiaitta* 17–18/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Korkeamman oikeuden edessä", s. 385.
- Filmiaitta* 17–18/1924. "Vasturi", "Vastausosasto", s. 389.
- Filmiaitta* 19–20/1924. "Barthel", "Uusi virtaus filmialalla", s. 402, 419.
- Filmiaitta* 19–20/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Uusi koomikko", s. 417.
- Helsingin Sanomat* 1.3.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Charlie Chaplin ja hänen jäljittelijänsä Charlie Uplin", s. 12.
- Helsingin Sanomat* 23.3.1924. Piccadillyn mainos, s. 2.
- Helsingin Sanomat* 23.3.1924. Punaisen Myllyn ja Piccadillyn mainos, s. 3.
- Helsingin Sanomat* 23.3.1924. Kustannusosakeyhtiö Kirjan mainos, s. 8.
- Helsingin Sanomat* 13.4.1924. Kino-Palatsin mainos, s. 2.
- Helsingin Sanomat* 13.4.1924. United Artists'n mainos, s. 3.
- Helsingin Sanomat* 30.4.1924. Kino-Palatsin ja Kalevan mainos, s. 2.
- Helsingin Sanomat* 30.4.1924. Punaisen Myllyn ja Piccadillyn mainos, s. 3
- Helsingin Sanomat* 1.5.1924. Suomen Biografi Oy:n mainos, s. 6.
- Helsingin Sanomat* 4.5.1924. Kino-Palatsin mainos, s. 2.
- Hufvudstadsbladet* 15.4.1924. "Granskare", "Biografprogrammen", s. 6.
- Iltalehti* 8.1.1924. Kirjoittaja tuntematon "Elävät kuvat", s. 3.
- Iltalehti* 22.1.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.
- Iltalehti* 15.4.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät Kuvat", s. 3.
- Iltalehti* 27.4.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät Kuvat", s. 3.
- Iltalehti* 2.5.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 3.
- Iltalehti* 14.10.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Viikon ohjelmistosta", s. 4.
- Suomen Kuvalehti* 6/1924. Adamsin filmitoimiston mainos, s. 163.
- Suomen Kuvalehti* 7/1924. Bio-Bion mainos, s. 194.
- Suomen Kuvalehti* 7/1924. Ab Maxim Oy:n mainos, s. 215.
- Suomen Kuvalehti* 8/1924. Kino Palatsin mainos, s. 248.
- Suomen Kuvalehti* 13/1924. "Pr. Ph. N. S.", "Maailman eri kulmilta", s. 406.
- Suomen Kuvalehti* 14/1924. Kino-Palatsin mainos, s. 448.
- Suomen Kuvalehti* 15–16/1924. Kinopalatsin mainos, s. 498.
- Suomen Kuvalehti* 17/1924. Suomen Biografi Oy:n mainos, s. 538.
- Suomen Kuvalehti* 21/1924. Kirjoittaja tuntematon, "Kaksi kaunista ihmistä: Suomen Kuva-lehden Pariisin kirjeenvaihtaja haastatellut Douglas Fairbanksia ja Mary Pickfordia", s. 667.
- Suomen Kuvalehti* 27/1924. Ab Maxim Oy:n mainos, s. 910.
- Suomen Sosialidemokraatti* 27.3.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 4.
- Suomen Sosialidemokraatti* 15.4.1924. "Bionkävijä", "Robin Hood", s. 5.
- Suomen Sosialidemokraatti* 3.5.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 5.
- Suomen Sosialidemokraatti* 10.10.1924. Punaisen myllyn ja Piccadillyn mainos, s. 2.

Suomen Sosialidemokraatti 14.10.1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”, s. 4

Svenska Pressen 6.5.1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Veckans filmer”, s. 4.

Ylioppilaslehti 21/1924. Kirjoittaja tuntematon, ”Filmikronikka”, s. 334.

Ylioppilaslehti 24/1924. ”O. P–n.” (Olavi Paavolainen), ”Myrskyluodon kalastaja”, s. 335.

1925

Filmiaitta 1/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Puhenäytelmä filminä”, s. 6.

Filmiaitta 1/1925. ”Barthel”, ”Svanstan kreivit”, s. 10–11.

Filmiaitta 1/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Sirkuskreivi”, s. 12.

Filmiaitta 1/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Quo Vadis”, s. 13.

Filmiaitta 1/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Filmimaailman kuulumisia”, s. 19.

Filmiaitta 1/1925. Eero Pentti, ”Ilta tähtikuvien parissa”, s. 22.

Filmiaitta 1/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Takimmaisella tuolilla”, s. 23.

Filmiaitta 2/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Merkkillinen bio-viikko pääkaupungissa”, s. 26.

Filmiaitta 2/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Pari huvinäytelmää”, s. 30.

Filmiaitta 2/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Notre Damen kellonsoittaja”, s. 31.

Filmiaitta 2/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Uusi regissööri”, s. 38.

Filmiaitta 2/1925. ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla”, s. 39.

Filmiaitta 3/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Zaza”, s. 62.

Filmiaitta 3/1925. ”Vasturi”, ”Filmiaitan vastausosasto”, s. 66–67.

Filmiaitta 4/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Amerikkalainen vaimoni”, s. 79.

Filmiaitta 4/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Rudolph Valentino”, 82–84.

Filmiaitta 4/1925. ”Sancho Pansa”, ”Riimikronikka”, s. 84.

Filmiaitta 5/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Rosita”, s. 99.

Filmiaitta 5/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Laivurinkatu 40”, s. 109.

Filmiaitta 5/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Kun miljoonat pyörivät”, s. 109.

Filmiaitta 6–7/1925. Gösta Gustafsson Wrede, ”Maailman rakastettavin filmitähti – suomalainen”, s. 125–127.

Filmiaitta 6–7/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Viettelyslintu”, s. 129–130.

Filmiaitta 6–7/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Koston tuli”, s. 130.

Filmiaitta 6–7/1925. Ab Maxim Oy:n mainos, s. 134.

Filmiaitta 6–7/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Miksi erota!”, s. 137.

Filmiaitta 6–7/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Langan ja kipinän kertomaa”, s. 140.

Filmiaitta 8/1925. Adamsin Filmitoimiston mainos, s. 160–161.

Filmiaitta Kesänumero/1925. Ab Filmcentral Oy:n mainos, s. 174.

Filmiaitta Kesänumero/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Miten vaikutetaan suuriin joukkoihin”, s. 176.

Filmiaitta 10/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Hiidenluolan kuningas”, s. 197.

Filmiaitta 10/1925. Ab Maxim Oy:n mainos, s. 203.

Filmiaitta 11/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Amerikkalaisen filmin voittokulku”, s. 210.

Filmiaitta 11/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Kauan eläköön kuningas”, s. 216.

Filmiaitta 11/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Kokaini”, s. 218.

Filmiaitta 12/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Propagandafilmeistä”, s. 225.

Filmiaitta 12/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Kultakuume”, s. 226.

Filmiaitta 12/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Haddon Hallin Dorothy Vernon”, s. 227.

Filmiaitta 12/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Monsieur Beucaire”, s. 230–231.

Filmiaitta 12/1925. ”Sancho Pansa”, ”Takimmaisella tuolilla”, s. 232.

Filmiaitta 13/1925. Lauri Kuoppamäki, ”Kuvafilmi sivistysvälineenä I”, s. 241.

Filmiaitta 13/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Laiva, ohoi!”, s. 248.

Filmiaitta 13/1925. Korttikeskukseen mainos, s. 251.

Filmiaitta 14/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Filmimaailman kuulumisia”, s. 264.

Filmiaitta 15–16/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Hän joka saa korvapuusteja”, s. 282–283.

Filmiaitta 15–16/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Megafooni huutaa: itke, itke! – ja tähti tottelee auliisti”, s. 285.

Filmiaitta 15–16/1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Langan ja kipinän kertomaa”, s. 288.

Filmiaitta 17/1925. "L. Kki" (Lauri Kuoppamäki), "Kuvafilmi sivistysvälineenä III", s. 298–299.

Filmiaitta 17/1925. Kirjoittaja tuntematon, "Hänen pieni majesteettinsa", s. 300.

Filmiaitta 17/1925. Filmcentral Oy:n mainos, s. 302–303.

Filmiaitta 18/1925. "L. Kki" (Lauri Kuoppamäki), "Kuvafilmi sivistysvälineenä IV", s. 314, 317.

Filmiaitta 18/1925. "Lauri Kuoppamäki", "Pohjalaisia", s. 315–316.

Filmiaitta 18/1925. Kirjoittaja tuntematon, "Filmimaailman kuulumisia", s. 316.

Filmiaitta 18/1925. Kirjoittaja tuntematon, "'Pohjalaisia' filmiasussa", s. 317.

Filmiaitta 19/1925. "L. Kki." (Lauri Kuoppamäki), "Kuvafilmi sivistysvälineenä V", s. 330, 336.

Filmiaitta 19/1925. Oswald Kuylensstierna, "Historiallisen filmin tulevaisuus", s. 333.

Filmiaitta 19/1925. Kirjoittaja tuntematon, "Kuningattaren rakkaustarina", s. 334.

Filmiaitta 20/1925. "L. K:ki" (Lauri Kuoppamäki), "Kuvafilmi sivistysvälineenä VI", s. 350.

Filmiaitta jouluna/1925. Kirjoittaja tuntematon, "Panem et circenses!", s. 351.

Filmrevyn 2/1925. "Bionigger", "Brådmogen ungdom", s. 26.

Filmrevyn 2/1925. "Ben", "Ringaren i Notre Dame", s. 27.

Helsingin Sanomat 25.10.1925. Punaisen Myllyn ja Piccadillyn mainos, s. 2.

Helsingin Sanomat 1.11.1925. Piccadillyn mainos, s. 3.

Helsingin Sanomat 8.11.1925. Punaisen Myllyn ja Piccadillyn mainos, s. 2.

Iltalehti 15.9.1925. Kirjoittaja tuntematon, "Uusi tähti", s. 2.

Iltalehti 15.9.1925. Kirjoittaja tuntematon, "Viikon ohjelmisto", s. 2.

Iltalehti 27.10.1925. Kirjoittaja tuntematon, "Viikon ohjelmistoa", s. 2.

Maailma 20/1925. Konrad Elert, "Naiset ja heidän lemmikkinsä", s. 312.

Maailma 20/1925. Selma Anttila, "Filmitteattereista", s. 329–331.

Suomen Kuvalehti 6/1925. Bio-Bion ja Edisonin mainos, "Notre Damen kellonsoittaja", s. 199.

Suomen Kuvalehti 10/1925. Ab Maxim Oy:n mainos, s. 351.

Suomen Kuvalehti 15/1925. Kino-Palatsin mainos, "Kevätkaudella on vielä tarjottavana", s. 540.

Suomen kuvalehti 36/1925. Piccadillyn ja Punaisen myllyn mainos, s. 1218–1219.

Suomen Kuvalehti 38/1925. Punaisen myllyn ja Piccadillyn mainos, s. 1272–1275.

Suomen Kuvalehti 41/1925. Uuno Hirvonen, "Filmien herrat", s. 1365.

Suomen Kuvalehti 41/1925. Ab Filmcentral Oy:n mainos, s. 1384–1385.

Suomen Kuvalehti 41/1925. Kirjoittaja tuntematon, "Tunnetteko filmitähtiä?", s. 1391.

Suomen Sosialidemokraatti 7.9.1925. Punaisen myllyn ja Piccadillyn mainos, s. 3.

Suomen Sosialidemokraatti 8.9.1925. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 4.

Suomen Sosialidemokraatti 10.11.1925. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 4.

Ylioppilaslehti 2/1925. "Tirkistäjä", "Elävät kuvat", s. 28.

1926

Aamu 3/1926. Ab Maxim Oy:n mainos, s. 62.

Aamu 4/1926. Lauri Kuoppamäki, "Kulttuuri-filmit Ruotsissa", s. 41–44.

Filmiaitta 1/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Kadonnut maailma", s. 5.

Filmiaitta 1/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Pola Negriä on...", s. 7.

Filmiaitta 1/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Miesten moraali", s. 10.

Filmiaitta 2/1926. Adamsin filmitoimiston mainos, s. 22.

Filmiaitta 2/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Kuninkaita maanpaossa", s. 30–31.

Filmiaitta 2/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Langan ja kipinän kertomaa", s. 32.

Filmiaitta 3/1926. "L. Kki." (Lauri Kuoppamäki), "Kuvafilmi sivistysvälineenä VII", s. 44–45.

Filmiaitta 3/1926. Ab Maxim Oy:n mainos, s. 57.
Filmiaitta 5/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Rohkeata realismia", s. 80.
Filmiaitta 6/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Busterin miljoonat", s. 104.
Filmiaitta 7–8/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Pohjolan tähti", s. 118.
Filmiaitta 9/1926. "Jambo", "Vastausosasto", s. 149–151.
Filmiaitta 10/1926. "Kotimainen filmikomedial", s. 156.
Filmiaitta 10/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Hyvä villin lännen filmi", s. 158.
Filmiaitta 10/1926. "Jambo", "Vastausosasto", s. 168–170.
Filmiaitta 11/1926. "Jambo", "Vastausosasto", s. 184–186.
Filmiaitta 12/1926. "Barthel", "Sananen filmistä taiteena", s. 192.
Filmiaitta 12/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Murtovarkaus", s. 199.
Filmiaitta 13–14/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Kevytmielisyyden rannikko", s. 212.

Filmrevyn 1/1926. "Ha.", "Gloria Swanson skär nya lagrar", s. 6.
Filmrevyn 2/1926. "R. Ö." (Ragnar Öller), "Gösta Wrede", s. 26–27.
Filmrevyn 11–12/1926. "K. v. H.", "Havets och kärlekens vågor", s. 183.

Maailma 1/1926. Adamsin filmitoimiston mainos, s. 4.
Maailma 4/1926. Arvi A. Karisto Oy:n mainos, takakansi.

Suomen Kuvalehti 46/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Suomalainen Jackie Coogan", s. 1695.

Ylioppilaslehti 5/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 42.
Ylioppilaslehti 14/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 175.
Ylioppilaslehti 18/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 227.
Ylioppilaslehti 19/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 242.
Ylioppilaslehti 20/1926. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat", s. 257.

1927

Aitta helmikuu/1927. Tyyne Jensen, "Nykyajan tyttö", 64–68.

Elokuva Näyttenumero/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Kantamme", s. 1.
Elokuva Näyttenumero/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Amerikan elokuvateollisuuden parivaljakko: Marcus Loew kuollut", s. 5.
Elokuva Näyttenumero/1927. "Jurtikka" (Pekka Lönnngren), "Niskavillat pörrössä", s. 10.
Elokuva Näyttenumero/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Huvia ja jännitystä", s. 15.
Elokuva näyttenumero 2/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Millä pohjalla on kotimaisen elokuvatuotantomme työskenneltävä", s. 3.
Elokuva Näyttenumero 2/1927. "Jurtikka" (Pekka Lönnngren), "Vai parjausta!", s. 12.
Elokuva Näyttenumero 2/1927. Achille Constant, "Kohteliaisuuteen on kohteliaisuudella vastattava", s. 12, 13.
Elokuva näyttenumero 2/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Enrique Rivero", s. 14.
Elokuva Näyttenumero 2/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvamaailmasta", s. 18.
Elokuva Näyttenumero 2/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Fanamet hajoaa?", s. 18.

Filmiaitta 1/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Suuri paraati", s. 8–9.
Filmiaitta 1/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Hollywood, filmin pääkaupunki", s. 11.
Filmiaitta 1/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Filmimaailman kuulumisia", s. 12, 14.
Filmiaitta 2/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Kerrotaan, että Valentino...", s. 31.
Filmiaitta 3/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Langan ja kipinän kertomaa", s. 45.
Filmiaitta 4/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Nainen, joka Valentinolla oli viimeksi mieheksään", s. 52–53.
Filmiaitta 4/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Viettelijätär", s. 56–57.
Filmiaitta 5/1927. "V. J.", "Amerikkaan, Amerikkaan - - -!", s. 84.
Filmiaitta 5/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Filmitaiteen pionieerejä", s. 90.
Filmiaitta 5/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Lya de Putti Amerikassa", s. 92.
Filmiaitta 6/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Maan merkillisin filminäyttämö", s. 100, 108.
Filmiaitta 6/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Bohème", s. 104–105.

Filmiaitta 6/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Hollywood, filmin pääkaupunki III", s. 106–107.
Filmiaitta 6/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Hollywoodiin skandinaavista siirtolaa", s. 109.
Filmiaitta 6/1927. Väinö Selki, "Rudolph Valentinolle", s. 110.
Filmiaitta 6/1927. Oy Ufanamet Ab:n mainos, takakansi.
Filmiaitta 8/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Langan ja kipinän kertomaa", s. 130.
Filmiaitta 8/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Yhtä ja toista Valentinosta", s. 138.
Filmiaitta 9/1927. "Jambo", "Vastausosasto", s. 158–159.
Filmiaitta 10/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Tästä kuvasta ilmenee...", s. 165.
Filmiaitta 11/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Suomalainen filmisankari", s. 183.
Filmiaitta 12/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Langan ja kipinän kertomaa", s. 194.
Filmiaitta 12/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Hollywood, filmin pääkaupunki IV", s. 196.
Filmiaitta 13–14/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Langan ja kipinän kertomaa", s. 210.
Filmiaitta 13–14/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Mitä kirjailijat sanovat filmistä", s. 212.
Filmiaitta 13–14/1927. Wilhelm Lucas, "Lyda de Putti", s. 214.
Filmiaitta 13–14/1927. Kirjoittaja tuntematon, "United Artistsin filmejä", s. 219.
Filmiaitta 13–14/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Tulipunainen kirjain", s. 220–221.
Filmiaitta 13–14/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Filmin hyvin puetut naiset", s. 226.
Filmiaitta 13–14/1927. Henry King, "Filmikirjailija: Mitä häneltä vaaditaan?", s. 229.
Filmiaitta 13–14/1927. "Jambo", "Vastausosasto", s. 230–231.
Filmiaitta 16–17/1927. W. O. Lucas, "Clara Bowin elämäntarina", s. 254.
Filmiaitta 16–17/1927. Leonard Clairmont, "N. O. Chrisander huomataan Hollywoodissa", s. 256.
Filmiaitta 16–17/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Sopiiko naisen kaunistaa itseään julkisilla paikoilla", s. 263.
Filmiaitta 16–17/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Vartalonkauneuskilpailu", s. 269.
Filmiaitta 16–17/1927. "Jambo", "Vastausosasto", s. 270–271.
Filmiaitta 18/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Naisten elokuvamuodit", s. 282.
Filmiaitta 18/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Eurooppalaisen elokuvan hyökkäys", s. 285.
Filmiaitta 18/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Suomalainen–Valentino", s. 287.
Filmiaitta 19–20/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Miten Natacha Rambova sai tietää Rudolph Valentinon kuolemasta", s. 8, 17.
Filmiaitta 19–20/1927. Oy Ufanamet Ab:n mainos, takakansi.
Filmiaitta 21–22/1927. Jackie Coogan -täytekynän mainos, s. 23.
Filmiaitta 23–24/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Filmillä on taiteena oma kielensä", s. 4.
Filmiaitta 23–24/1927. "Mr Jeremias", "Filmi vuodelta 1918 – ja sen seuraajat", s. 18–19.
Filmiaitta 25–26/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Amerikkalainen elokuva", s. 4.
Filmiaitta 25–26/1927. "Juupa", "Tällä kertaa... vartalonkauneuskilpailu", s. 7.
Filmiaitta 27–28/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Johtaja Gustav Molin 50-vuotias", s. 4.
Filmiaitta 27–28/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiaitan vartalonkauneuskilpailu on nyttemmin ratkaistu", s. 16–17.
Filmiaitta 29–30/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Hollywoodia sanoin ja kuvin", s. 4–5.
Filmiaitta 31–33/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvateollisuuden kehitys Amerikassa I", s. 4.
Filmiaitta 31–33/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Kuka on elokuvan kaunein nainen?", s. 5.
Filmiaitta 31–33/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Hollywoodia sanoin ja kuvin", s. 10–11.
Filmiaitta 31–33/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Kun mies rakastaa", s. 12–13.
Filmiaitta 31–33/1927. "Jambo", "Vastausosasto", s. 19.
Filmiaitta 31–33/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Kuulumisia", s. 22–23.
Filmiaitta 34–40/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Katsaus kuluneeseen näytäntökauteen", s. 6.
Filmiaitta 34–40/1927. Hovisaarnaaja N. Vogel, "Mitä on sanottuna elokuvasta 'Kuningasten kuningas'", s. 12.
Filmiaitta 34–40/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Saksalaisessa 'Der Film'-lehdessä kirjoittaa elokuva-arvostelija Hans-Walther Betz m.m. seuraavaa", s. 12.
Filmiaitta 34–40/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Kuningasten kuningas", s. 20.

Iltalehti, 26.9.1927. Punaisen myllyn mainos, s. 2.

Iltalehti, 28.9.1927. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvat", s. 4.

Ilta-lehti 3.10.1927. Punaisen myllyn mainos, s. 2.
Ilta-lehti, 5.10.1927. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvat", s. 4.

Maailma Joulu/1927. Kirjoittaja tuntematon, "'Tähtien' maailmasta", s. 560.

Suomen Kuvalehti 18/1927. Oy Hellaksen mainos, s. 645.

Suomen Kuvalehti 39/1927. Kansi.

Suomen Kuvalehti 39/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Marion Nixon suomalaissyntyinen filmitähti", s. 1475.

Suomen Kuvalehti Jouluna/1927. Suomen Filmikeskus Oy:n mainos, s. 2094–2095.

Suomen Sosialidemokraatti 26.9.1927. Punaisen Myllyn mainos, s. 2.

Suomen Sosialidemokraatti 12.10.1927. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvat", s. 8.

Ylioppilaslehti 1/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvat", s. 15.

Ylioppilaslehti 2/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvat", s. 30.

Ylioppilaslehti 7/1927. "Don Quijote.", "Filmipuhetta" s. 146.

Ylioppilaslehti 8/1927. G. Molin, "Capitol ja suomenkieli", s. 164.

Ylioppilaslehti 9/1927. "K-ä.", "Elokuvateatterien suomalaisuus", s. 173.

Ylioppilaslehti 12/1927. A. Sundgren, "Filmitrusti Suomessa", s. 258.

Ylioppilaslehti 12/1927. "Don Q.", "Filmitrusti Suomessa", s. 258.

Ylioppilaslehti 21/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Astoriaan siirtyy...", s. 439.

Ylioppilaslehti 21/1927. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvat", s. 439.

1928

Elokuva 2/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Setä Tuomen tupa", s. 5.

Elokuva 2/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Katsaus elokuvaohjelmistoon", s. 6–7.

Elokuva 2/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Uusia Universal-elokuvia", s. 10–11.

Elokuva 3/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Samassa vedessä kalastamista", s. 3.

Elokuva 3/1928. Kirjoittaja tuntematon, "United Artists", s. 12.

Elokuva 3/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Niin Ranskassa", s. 15.

Elokuva 3/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvamaailmasta", s. 15.

Elokuva 5/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvamaailmasta", s. 15.

Elokuva 6/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Katsaus ohjelmistoon", s. 10–11.

Elokuva 7/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Katsaus ohjelmistoon", s. 6–7.

Elokuva 7/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Sirkus", s. 8–9.

Elokuva 7/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Eurooppalainen Hollywood", s. 14.

Elokuva 8/1928. Kirjoittaja tuntematon, "United Artistsin uutisia", s. 6–7.

Elokuva 8/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Katsaus ohjelmistoon", s. 10.

Elokuva 8/1928. "Jurtikka" (Pekka Lönngren), "Muukalaisetko 'kansalliselokuvaa' tekemään", s. 12.

Elokuva 9/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Mies joka nauraa", s. 5.

Elokuva 9/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Mitkä ovat parhaat tähänastisista United Artists-elokuvista?", s. 13.

Elokuva 10/1928. "I-i", "Ranskan elokuvataiteen voittokulku", s. 12.

Elokuva 11/1928. "I. L.", "Eläimet elokuvassa", s. 11.

Elokuva 11/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Parhaat tähänastisista United Artists-elokuvista", s. 14.

Elokuva 12/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Eurooppalainen elokuvatoiminta vilkastuu", s. 2.

Elokuva 12/1928. Kirjoittaja tuntematon, "United Artistsin uusimmat elokuvat", s. 10–11.

Elokuva 14/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Axel Slangus", s. 8–9.

Elokuva 14/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Setä Tuomen tupa", s. 10–11.

Elokuva 14/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvamaailmasta", s. 17.

Elokuva 14/1928. Adams Filmi Oy:n mainos, takakansi.

Elokuva 15/1928. Adams Filmi Oy:n mainos, takakansi.

Elokuva 16/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Mies joka nauraa", s. 12.

Elokuva 17/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Conrad Veidt ja hänen uusin elokuvansa 'Mies joka nauraa'", s. 8–9.

Elokuva 18/1928. Roland af Hällström, "Mauritz Stiller", s. 14.
Elokuva 19/1928. "V. K-n.", "Kotimaisesta elokuvasta 'Tukkijoella' ja vähän muustakin", s. 3.
Elokuva 19/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Filmin maailmanvalta", s. 14.
Elokuva 20/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Juttusilla majuri Schenströmin luona", s. 6.

Filmiaitta 1/1928. "Toimitus", "Lukijollemme", s. 15.
Filmiaitta 1/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Filmiaitan tähtikokoelma", s. 16.
Filmiaitta 2/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Kauneuden ylistys", s. 11.
Filmiaitta 2/1928. "Jambo", "Vastausosasto", s. 22–23.
Filmiaitta 3/1928. Kansi.
Filmiaitta 3/1928. "Kasperi", "Filmisensoria haastateltu", s. 4.
Filmiaitta 3/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Rooman kaunein nainen", s. 18.
Filmiaitta 4/1928. Kansi.
Filmiaitta 4/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvan itsemurhakandidaatit", s. 4.
Filmiaitta 4/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Muotisivu", s. 7.
Filmiaitta 5/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Naisen olkapää", s. 10–11.
Filmiaitta 5/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Mitä naurupillerit maksavat?", s. 14.
Filmiaitta 6/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Onko 'ekstroilla' menestystä", s. 6.
Filmiaitta 6/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Richard Barthelmess", s. 7.
Filmiaitta 6/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Kauneuden ylistys", s. 9.
Filmiaitta 6/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Hän joka suudella saa", s. 12–13.
Filmiaitta 7/1928. "Robin Hood" (Bengt Idestam-Almquist), "Elokuva-arvosteluja", s. 6.
Filmiaitta 8/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Tulevan näytäntökauden uutuuksia", s. 6.
Filmiaitta 8/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Onko amerikatar lyöty laudalta?", s. 8–9.
Filmiaitta 9/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Ratsukuningas", s. 18–19 ja 23.
Filmiaitta 11/1928. Oy Ufanamet Ab:n mainos, s. 12–13.
Filmiaitta 12/1928. Kansi.
Filmiaitta 13/1928. Kirjoittaja tuntematon, "'Hula': Clara Bowin uusin elokuvavoitto", s. 18–19.
Filmiaitta 14/1928. Colleen Moore, "Nainen ja auto", s. 8.
Filmiaitta 14/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Uutisia elokuvamaailmasta", s. 17.
Filmiaitta 15–16/1928. Leonard Clairmont, "Nähtyä ja kuultua Hollywoodissa", s. 8–9.
Filmiaitta 15–16/1928. Aleko Lilius, "Hollywood-uutisia", s. 10–11.
Filmiaitta 17/1928. Aleko Lilius, "Totuus Greta Garbosta", s. 6.
Filmiaitta 17/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Auringon nousu", s. 12–13.
Filmiaitta 17/1928. Filmikeskus Oy:n mainos, s. 20.
Filmiaitta 17/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Langan ja kipinän kertomaa", s. 21.
Filmiaitta 18/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvatähdillä on heikot puolensa", s. 6–7.
Filmiaitta 18/1928. Aleko Lilius, "Tähtien parhaat ystävät", s. 10–11.
Filmiaitta 18/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Capitolin uusi esirippu", s. 23.
Filmiaitta 19–20/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Uutisia elokuvamaailmasta", s. 2–3.
Filmiaitta 19–20/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Mitä Kosmos-Filmi tarjoaa", s. 8–11.
Filmiaitta 19–20/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Uutisia elokuvamaailmasta", s. 16, 26.
Filmiaitta 19–20/1928. Aleko Lilius, "Niin kauan kuin eurooppalaiset tähdet ovat parempia kuin amerikkalaiset – tuotan heitä Hollywoodiin sanoo Samuel Goldwyn", s. 22–23.
Filmiaitta 21/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Kuulumisia elokuvamaailmasta", s. 2.
Filmiaitta 21/1928. Aleko Lilius, "Hiukan Nils Astherista", s. 6–7.
Filmiaitta 21/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Hiukan näytäntökauden ranskalaisista elokuvisista", s. 8.
Filmiaitta 21/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Mitä on tullut flapperista?", s. 10–11.
Filmiaitta 21/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Kuulumisia elokuvamaailmasta", s. 15–16.
Filmiaitta 22–23/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Kummituslegioona", s. 8–9.
Filmiaitta 22–23/1928. Kirjoittaja tuntematon, "Suuret tähdet ja heidän seuraajansa", s. 14–15.
Filmiaitta 24/1928. Leonard Clairmont, "Nähtyä ja kuultua Hollywoodissa", s. 6–7.

Hufvudstadsbladet 27.3.1928. "C-a & C:o.", "Vita duken", s. 7.

Ilta-lehti 28.3.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 4.
Ilta-lehti 27.4.1928. ”Elo kuva”, ”Elokuvapakina”, s. 3.
Ilta-lehti 28.4.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 4.
Ilta-lehti 19.9.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 4.
Ilta-lehti 26.9.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 4.
Ilta-lehti 3.10.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 3.
Ilta-lehti 10.10.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 4.
Ilta-lehti 15.10.1928. Capitolin mainos, s. 2.
Ilta-lehti 26.10.1928. ”Elo Kuva”, ”Elokuvapakina”, s. 3.

Maailma 10/1928. Walter Steinhauer, ”Elokuvahumoristeja”, s. 422–424.

Suomen Kuvalehti 14–15/1928. Kirjoittaja tuntematon, ”P. ehtoollisen asettaminen valkoisella kankaalla”, 568–569.

Suomen Kuvalehti Elokuvanumero/1928. H. J. Viherjuuri, ”Lasten elokuvanäyttämöt”, s. 1842.

Suomen Kuvalehti Elokuvanumero/1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Tulevia ensi-iltoja”, s. 1866.

Suomen Sosialidemokraatti 26.3.1928. Capitolin mainos, s. 3.

Suomen Sosialidemokraatti 1.4.1928. Capitolin mainos, s. 8.

Suomen Sosialidemokraatti 1.9.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvan tulee yhdistää ja sivistää eri kansoja”, s. 7.

Suomen Sosialidemokraatti 19.9.1928. ”Homunculus”, ”Setä Tuomon tupa”, s. 5.

Suomen Sosialidemokraatti 10.10.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 4.

Suomen Sosialidemokraatti 17.10.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 6.

Suomen Sosialidemokraatti 24.10.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 6.

Svenska Pressen 27.3.1928. ”H a”, ”Capitol: Konungarnas Konung”, s. 4.

Svenska Pressen 8.10.1928. Bio-Bion, Edisonin ja Arkadian mainos, s. 2.

Svenska Pressen 9.10.1928. ”Petronella”, ”Veckans filmer”, s. 4.

Uusi Suomi 28.3.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Kino”, s. 9.

Uusi Suomi 18.9.1928. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”, s. 7.

1929

Elokuva 3/1929. ”Don Ramidon”, ”Blance Sweet”, s. 4.

Elokuva 4/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Valtion suhde elokuvaan”, s. 3.

Elokuva 4/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Korkein voitto”, s. 7.

Elokuva 4/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Anna May Wong”, s. 12.

Elokuva 4/1929. ”Robin Hood” (Bengt Idestam-Almquist), ”Robin Hoodilla Biografbladetin elokuva-asiaain erikoistuntijalla tri B. Idestam-Almquistilla on sananvuoro”, s. 15.

Elokuva 5/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Olga Baclanova”, s. 4.

Elokuva 6/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Heidän suuri hetkensä”, s. 13.

Elokuva 8/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Miten elokuva saattaa vaikuttaa katsojien elämään”, s. 3.

Elokuva 9–10/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Miltä näyttää suomalaisen filmin tulevaisuus?”, s. 3.

Elokuva 9–10/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Korkein voitto”, s. 8.

Elokuva 9–10/1929. Carl von Haartman, ”Onnenonkijat elokuvassa”, s. 14.

Elokuva 9–10/1929. Roland af Hällström, ”Jätkä suomalaisessa elokuvassa”, s. 16.

Elokuva 12/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Gloria Swansonin uudet elokuvat”, s. 13.

Elokuva 12/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Miten ’Hallanpuremasta pajunoksasta’ tuli maailmankuulu elokuvatähti”, s. 14.

Elokuva 13/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Ei hoppu hyväksi”, s. 3.

Elokuva 13/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Ratsuväestä elokuvaamoon”, s. 6–7.

Elokuva 14/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Äänielokuvan voittokulku”, s. 4.

Elokuva 14/1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Mitä haluatte tietää?”, s. 14.

Elokuva 15/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Dolores del Rion uusi elokuva 'Kosto'", s. 7.
Elokuva 15/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Mitkä ovat heidän mieliharrastuksensa?", s. 12.
Elokuva 15/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvamaailmasta", s. 15.
Elokuva 16/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Mustalaisromantiikkaa kotimaisessa elokuvassa", s. 5.
Elokuva 16/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Evangeline: Dolores del Rion viehättävin elokuva-osa", s. 6–7.
Elokuva 16/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Viimeinen varoitus", s. 10.
Elokuva 16/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Tanssivat tyttäreemme", s. 11.
Elokuva 16/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Kummitustaloja filmin pääkaupungissa", s. 12.
Elokuva 17/1929. Roland af Hällström, "Tehokkaampaa elokuvareklaamia", s. 12.
Elokuva 18/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Roistot ja reporterit", s. 11.
Elokuva 19–20/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Hollywoodin lähettilästä tapaamassa", s. 6–7.
Elokuva 19–20/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Hymyilevä kauhu", s. 8.
Elokuva 19–20/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Lya de Putti", s. 14–15.
Elokuva 19–20/1929. Roland af Hällström, "Venäläisen elokuvan tähdenlento", s. 16.

Fama 5/1929. "Set", "Svarta ögon – en inhemsk film", s. 62.

Filmiaitta 1/1929. Roland af Hällström, "Emil Jannings", s. 8–11.
Filmiaitta 2/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Siivet", s. 12–13.
Filmiaitta 3/1929. Aleko Lilius, "Vallankumous Hollywoodissa", s. 6–7.
Filmiaitta 3/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvamaailmasta", s. 23.
Filmiaitta 4/1929. "Giles", "Valmisteluja 'Siipiä' varten", s. 14–15.
Filmiaitta 5–6/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Eräs ensi-ilta Hollywoodissa", s. 12.
Filmiaitta 8/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Langan ja kipinän kertomaa", s. 22.
Filmiaitta 9/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Tuoreimmat ja epätodennäköisimmät uutiset Hollywoodista", s. 8.
Filmiaitta 13–14/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Uudenaikaiset yöpuvut", s. 8.
Filmiaitta 15–16/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Sonny Boy", s. 14.
Filmiaitta 15–16/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Erich von Stroheim", s. 26.
Filmiaitta 17/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Saavuttaakseen jalansijaa...", s. 2.
Filmiaitta 17/1929. "A listener", "Mitä Jack Hylton, Englannin kruunaamaton jazz-kuningas, sanoo puhuvasta elokuvasta", s. 6–7.
Filmiaitta 17/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Savon horisontista", s. 10–11.
Filmiaitta 17/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Näytäntökauden ohjelmistoa", s. 14–19.
Filmiaitta 18/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Paramountin kuulumisia", s. 20–21.
Filmiaitta 18/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvamaailman kuulumisia", s. 15, 22.
Filmiaitta 20/1929. "Toimitus", "Lukijoillemme", s. 5.
Filmiaitta 20/1929. "Syreenien kukkiessa", s. 10–11.
Filmiaitta 20/1929. "A listener", "Lontoon kuulumisia", s. 14–15.
Filmiaitta 21/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Parempi mainettansa", s. 12–13.
Filmiaitta 22/1929. "V. M.", "Dschingis Khanin jälkeläinen", s. 9.
Filmiaitta 23–24/1929. "A listener", "Lontoon kuulumisia", s. 10–11.

Helsingin Sanomat 15.9.1929. Capitolin mainos, s. 5.
Helsingin Sanomat 19.9.1929. Capitolin mainos, s. 2.
Helsingin Sanomat, 20.9.1929. "U:t.", "Elo- ja kuulokuva", s. 8.
Helsingin Sanomat 21.9.1929. Capitolin mainos, s. 2.
Helsingin Sanomat 21.9.1929. Sulo Heiniö, "Äänielokuvaan mieltymässä", s. 10.
Helsingin Sanomat 6.10.1929. Pohjoismaiden sähkö Oy:n mainos, s. 15.

Iltalehti 4.9.1929. "U. T.", "Suomi-Filmin uusi teos", s. 3.
Iltalehti 20.9.1929. "Juhanpoika", "Äänielokuva", s. 2.
Iltalehti 25.9.1929. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvat", s. 4.
Iltalehti 9.10.1929. Kirjoittaja tuntematon, "Elokuvat", s. 4.

Suomen Kuvalehti 36/1929. Capitolin ja Kosmos Filmin mainos, s. 1449.

Suomen Kuvalehti 37/1929. "Veli Giovanni", "Oletteko jonkun elokuvatähden näköinen?", s. 1639.

Suomen Kuvalehti 43/1929. "Veli Giovanni", "Kuka heistä on eniten Clara Bow'n näköinen?", s. 1935.

Suomen Kuvalehti 44/1929. "Veli Giovanni", "Kuka on eniten Greta Garbon näköinen?", s. 1983.

Suomen Kuvalehti 50/1929. "Veli Giovanni", "Kuka on eniten Clara Bow'n näköinen?" s. 2271.

Suomen Sosialidemokraatti 20.9.1929. Kirjoittaja tuntematon, "Äänielokuva, musiikerit ja teatterit", s. 1–2.

Suomen Sosialidemokraatti 20.9.1929. "–o", "Elokuvat", s. 5.

Suomen Sosialidemokraatti 8.10.1929. "A. P.", "Elokuvat", s. 5.

Tulenkantajat Näytenumero/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Miekan terällä", s. 4.

Tulenkantajat 4/1929. Yrjö Kivimies, "Suomalaisen filmin arvoitus ratkaistu", s. 55–57.

Tulenkantajat 6–7/1929. "Sigma", "Kinema", s. 120.

Tulenkantajat 10–11/1929. Yrjö Kivimies, "Jo rupeaa sarastamaan", s. 168–169.

Tulenkantajat 12/1929. "Sigma", "Kinema. Mistä saadaan suomalainen filmitähti?", s. 206.

Tulenkantajat 16/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Suomalaista alastomuutta", s. 264.

Tulenkantajat 18/1929. "Sigma", "Helsinki-Hollywood-Tukholma", s. 306–307.

Tulenkantajat 19/1929. Yrjö Kivimies, "Pojat ovat tehneet uuden filmin", s. 322–323.

Uusi Suomi 20.9.1929. "Film Boy", "Äänielokuva on saapunut", s. 7.

1930

Filmiaitta 4/1930. Kirjoittaja tuntematon, "Hollywood", s. 6–7.

1931

Elokuva 6–7/1931. Kirjoittaja tuntematon, "Laveata tietä", s. 5.

ARKISTOLÄHTEET

Kansallisen audiovisuaalisen arkiston leikekansiot

Aamulehti 12.1.1923. Kirjoittaja tuntematon, "Yhtä ja toista pääkaupungista". Elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio.

Aamulehti 13.2.1923. Kirjoittaja tuntematon, "Kotimaiset filmit". Elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio.

Aamulehti 23.2.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat". Elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio.

Aamulehti 4.1.1925. "X.", "Elävät kuvat". Elokuvan *Kihlauskyllpylä* (1924) leikekansio.

Aamulehti 8.3.1925. "L.", "Ensimmäinen suomalainen salonkifilmi". Elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio.

Aamulehti 3.9.1929. Kirjoittaja tuntematon, "Korkein voitto". Elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio.

Elokuva 11/1929. Kirjoittaja tuntematon, "Korkein voitto. Kirjoittanut ja ohjannut Carl von Haartman". Elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio.

Etelä-Savo 27.11.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Toissasunnuntaina klo 11...”. Elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio.

Heinolan Sanomat 19.3.1924. ”Reportteri”, ”’Nummisuutarit’ Heinolassa”. Elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio.

Helsingin Sanomat 20.12.1920. Kirjoittaja tuntematon, ”Ensimmäisen suomalaisen filmidraaman ensiesitys”. Elokuvan *Ollin oppivuodet* (1920) leikekansio.

Helsingin Sanomat 25.8.1922. Kirjoittaja tuntematon, ”Suomi-Filmi Mankalassa”. Elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio.

Helsingin Sanomat 8.3.1925. ”Bio-Boy”, ”Suomalaisen filmituotannon uusin saavutus”. Elokuvan *Suvisen satu* (1925) leikekansio.

Helsingin Sanomat 21.9.1926. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”. Elokuvan *Kyllä kaikki selviää* (1926) leikekansio.

Helsingin Sanomat 1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Tähti meidänkin filmitaivaallemme”. Elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio.

Helsingin Sanomat 2.9.1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Syksyn kotimainen elokuva n:o 1”. Elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio.

Helsingin Sanomat 29.9.1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Mustalaishurmaaja”. Elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio,

Hufvudstadsbladet 9.12.1919. ”Bio-Girl”, ”Biografpremiärerna”. Elokuvan *Venusta etsimässä* (1919) leikekansio.

Hufvudstadsbladet 15.11.1922. Mikael Lybeck, ”En profanering”. Elokuvan *Rakkauden kaikkivalta – Amor omnia* (1922) leikekansio.

Iltalehti 8.12.1919. ”A. K:nen.”, ”Ensimmäinen suomalainen filminäytelmä”. Elokuvan *Venusta etsimässä* (1919) leikekokansio.

Iltalehti 18.2.1920. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”. Elokuvan *Ylioppilas Pöllävaaran kihlaus* (1920) leikekansio.

Iltalehti 12.12.1920. ”J. L.”, ”Suomen filmikuvaamo: Ollin oppivuodet”. Elokuvan *Ollin oppivuodet* (1920) leikekansio.

Iltalehti 10.1.1922. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”. Elokuvan *Kihlaus* (1922) leikekansio.

Iltalehti 11.2.1922. ”Paspertuu”, ”Kotimainen filmiuutuus”. Elokuvan *Kun isällä on hammas-särky* (1923) leikekansio.

Iltalehti 3.1.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”. Elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio.

Iltalehti 10.11.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Tänään kysimme”. Elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio.

Iltalehti 12.11.1923. ”J. L.”, ”’Nummisuutarit’ filmissä”. Elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio.

Iltalehti 27.3.1924. Kirjoittaja tuntematon, "Polyteknikkojen filmihanke". Elokuvan *Polyteekkarifilmi* (1924) leikekansio.

Iltalehti 6.3.1925. Kirjoittaja tuntematon, "Suvinen satu". Elokuvan *Suvisen satu* (1925) leikekansio.

Iltalehti 3.11.1926. Kirjoittaja tuntematon, "'Meren kasvojen edessä'". Elokuvan *Meren kasvojen edessä* (1926) leikekansio.

Iltalehti 10.11.1926. "V.", "'Meren ja lemmen aallot'". Elokuvan *Meren ja lemmen aallot* (1926) leikekansio.

Iltalehti 17.11.1925. "T. V.", "'Pohjalaisia' filminä". Elokuvan *Pohjalaisia* (1925) leikekansio.

Iltalehti 22.9.1926. Kirjoittaja tuntematon, "Bio". Elokuvan *Kyllä kaikki selviää* (1926) leikekansio.

Kaleva 17.10.1926. Kirjoittaja tuntematon, "Huomenna maanantaina...". Elokuvan *Murtovarkaus* (1926) leikekansio.

Kansan Lehti 3.1.1925. Kirjoittaja tuntematon, "Elävät kuvat". Elokuvan *Kihlauskylpylä* (1924) leikekansio.

Karjala 25.1.1921. "T.", "Kotimainen filmiuutuus". Elokuvan *Ollin Oppivuodet* (1920) leikekansio.

Karjala 7.11.1924. "Bio", "'Myrskyluodon kalastaja'". Elokuvan *Myrskyluodon kalastaja* (1924) leikekansio.

Karjala 25.11.1925. "Setä", "Tulente Kotapa filmissä 'Pohjalaisia'". Elokuvan *Pohjalaisia* (1925) leikekansio.

Karjala 2.9.1929. Kirjoittaja tuntematon, "Huomattava kotimainen elokuva". Elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio.

Karjala 1.12.1929. "Y.", "Uusi kotimainen elokuvauutuus". Elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio.

Karjala 3.9.1929. Kirjoittaja tuntematon, "Korkein voitto". Elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio.

Karjala 29.9.1929. "E. J. H.", "Kotimainen filmiuutuus". Elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio.

Kouvola Sanomat 19.4.1923. "V-n.". Elokuvan *Rautakylän vanha parooni* (1923) leikekansio.

Länsi-Suomi 20.10.1926. "K. H:n.", "Minna Canthin 'Murtovarkaus'". Elokuvan *Murtovarkaus* (1926) leikekansio.

Pohjolan Sanomat 26.11.1923. "Kirjeenvaihtaja", "Nummisuutarit valkoisella kankaalla". Elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio.

Pohjolan Sanomat 13.5.1925. "I.". Elokuvan *Suvisen satu* (1925) leikekansio.

Satakunnan kansa 1.11.1921. Kirjoittaja tuntematon, "Kotimaista filmitaidetta on". Elokuvan *Se parhaiten nauraa, joka viimeksi nauraa* (1922) leikekansio.

Satakunnan Kansa 29.3.1925. ”Bio-Boy”, ”Äskettäin valmistui...”. Elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio.

Savon Sanomat 14.12.1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Mustalaishurmaaja”. Elokuvan *Mustalaishurmaaja* (1929) leikekansio.

Sisä-Suomi 16.6.1925. Kirjoittaja tuntematon, ”’Pohjalaisia’ valkoiselle kankaalle”. Elokuvan *Pohjalaisia* (1925) leikekansio.

Suomen Sosialidemokraatti 3.1.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Huomattava kotimainen filmiutuus”. Elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio.

Suomen Sosialidemokraatti, 2.5.1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Elokuvat”. Elokuvan *Mustat silmät* (1929) leikekansio.

Sosialidemokraatti 2.9.1929. ”Bio-Baba”, ”Korkein voitto”. Elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio.

Tampereen Sanomat 10.3.1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Suvinen satu”. Elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio.

Tampereen Sanomat 19.1.1926. ”F. D.”, ”’Pohjalaisia’”. Elokuvan *Pohjalaisia* (1925) leikekansio.

Turun Sanomat 2.4.1922. ”Sepeteus”, ”Filmitöllisyydestä Suomessa”. Elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio.

Turun Sanomat 1.5.1923, Kirjoittaja tuntematon, ”Suomalainen filmitöllisyys”. Elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio.

Turunmaa 6.8.1929. Kirjoittaja tuntematon, ”Korkein voitto”. Elokuvan *Korkein voitto* (1929) leikekansio.

Uusi Aura 15.3.1925. Kirjoittaja tuntematon, ”Helsingissä näytetään...”. Elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio.

Uusi Aura 1.10.1926. Kirjoittaja tuntematon, ”Elävät kuvat”. Elokuvan *Murtovarkaus* (1926) leikekansio.

Uusi Suomi 27.9.1922. Kirjoittaja tuntematon, ”’Anna-Liisa’-filmi Tukholmassa”. Elokuvan *Anna-Liisa* (1922) leikekansio.

Uusi Suomi 12.11.1922. ”U. H.” (Uuno Hirvonen), ”Rakkauden kaikkivalta”. Elokuvan *Rakkauden kaikkivalta – Amor omnia* (1922) leikekansio.

Uusi Suomi 1.1.1923. ”U. H.” (Uuno Hirvonen), ”’Koskenlaskijan morsian’”. Elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio.

Uusi Suomi 22.1.1924. ”Pasp.”, ”Suursalon häät”. Elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio.

Uusi Suomi 31.10.1926. ”Y.”, ”Meren kasvojen edessä”. Elokuvan *Meren kasvojen edessä* (1926) leikekansio.

Uusimaa 25.7.1923. Kirjoittaja tuntematon, ”Valkoisen kankaan taiteilijoita Porvoossa filmaamassa”. Elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio.

Viikko-Sanomat 6.1.1923. ”Hunni”, ”Koskenlaskijan morsian”. Elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio.

Viikko-Sanomat 23.4.1923. Eero Alpi, ”Mitä kotimaisen filmauksen alla on maassamme aikaansaatu?”. Elokuvan *Anna-Liisaa* (1922) leikekansio.

Viikko-Sanomat 17.11.1923. ”R-u.”, ”Kiven ’Nummisuutarit’ valkoisella kankaalla”. Elokuvan *Nummisuutarit* (1923) leikekansio.

Viikko-Sanomat 26.2.1924. ”M. T.”, ”Uusi kotimainen filmi”. Elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio.

Viikko-Sanomat 16.10.1926. Kirjoittaja tuntematon, ”Meren ja lemmen aallot”. Elokuvan *Meren ja lemmen aallot* (1926) leikekansio.

Viikko-Sanomat 18.4.1931. Kirjoittaja tuntematon, ”Kotimaisuus kukoistaa elokuva-alallakin”. Elokuvan *Laveata tietä* (1931) leikekansio.

Ylioppilaslehti 16.2.1924. ”O. P-n.” (Olavi Paavolainen), ”Suursalon häät”. Elokuvan *Suursalon häät* (1924) leikekansio.

Ylioppilaslehti 8/1925. ”A-r.”, ”Suvinen satu”. Elokuvan *Suvinen satu* (1925) leikekansio.

Åbo Underrättelser 8.1.1923. ”Bio-Girl”, ”Biograferna”. Elokuvan *Koskenlaskijan morsian* (1923) leikekansio.

Valtion elokuvatarkastamon sanomalehtileikkeet

Valtion elokuvatarkastamon arkisto, Kansallisarkisto. Ua:1 VET:n sanomalehtileikkeet 1924 – 1942.

Elokvien tarkastuspäätökset & luettelot tarkastetuista elokuvista

Valtion elokuvatarkastamon arkisto, Kansallisarkisto. Fc:22–35, Päätösasiakirjat 1917–1930.

Valtion elokuvatarkastamon arkisto, Kansallisarkisto. Ba:4–7, Luettelot tarkastetuista filmiohjelmista 1918–1929.

TUTKIMUSKIRJALLISUUS

Abel, Richard (1998/1994) *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1896–1914*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Abel, Richard (1999) *The Red Rooster Scare: Making Cinema American, 1900–1919*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Abel, Richard (2006) *Americanizing the Movies and "Movie-Mad" Audiences 1910–1914*. Berkeley: The University of California Press.

Alanen, Antti (1982) *Marilyn: Alaston naamio*. Helsinki: Suomen elokuva-arkisto & Valtion painatuskeskus.

Alanen, Antti (2000) ”Laulu tulipunaisesta kukasta – perinne ja jatkuvuus”, *Lähikuva* 3/2000, s. 34–47.

- Alanen, Antti (2004) "Nuoren Vaalan kansainvälisiä vaikutteita" teoksessa Laine, Kimmo; Lukkarila, Matti & Seitajärvi, Juha (toim.) *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto, s. 65–77.
- Allen, Robert C. & Gomery, Douglas (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Alfred A. Knopf.
- Altman, Rick (1997) "Cinema and Genre" teoksessa Nowell-Smith, Geoffrey (toim.), *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford: Oxford University Press, s. 276–285.
- Altman, Rick (2002/1999) *Elokuva ja genre*. Tampere: Vastapaino.
- Anttila, Eila; Toiviainen, Sakari & Uusitalo, Kari (toim.), *Taidetta valkealla kankaalla: Suomalaisia elokuvatekstejä 1896–1950*. Helsinki: Painatuskeskus Oy & Suomen elokuva-arkisto.
- Arnheim, Rudolf (1957/1933) *Film as Art*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Bacon, Henry (2000) "Ecosta ekologiseen elokuvateoriaan", *Lähikuva* 1/2000, s. 31–43.
- Bacon, Henry (2005) "Historiallinen mielikuvitus todellisuudentajun ja fantasiatarpeiden palveluksessa", *Synteesi* 2/2005, s. 3–18.
- Bordwell, David; Staiger, Janet & Thompson, Kristin (2002/1985) *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. Lontoo: Routledge.
- Bordwell, David (1997a/1985) *Narration in the Fiction Film*. Lontoo: Routledge.
- Bordwell, David (1997b) *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts & Lontoo: Harvard University Press.
- Bordwell, David (2005) *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Bordwell, David (2006) *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Bowser, Eileen (1994/1990) *The Transformation of Cinema 1907–1915*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Björkin, Mats (1998) *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar: Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*. Tukholma: Aura förlag.
- Braudy, Leo (1997/1986) *The Frenzy of Renown: Fame and Its History*. New York & Toronto: Vintage Books.
- Brownlow, Kevin (1999) *Mary Pickford Rediscovered: Rare Pictures of a Hollywood Legend*. New York: Harry N. Abrams, Inc.
- Burrows, Jonathan (2001) "'Our English Mary Pickford': Alma Taylor and Ambivalent British Stardom in the 1910s" teoksessa Babington, Bruce (toim.) *British Stars and Stardom: From Alma Taylor to Sean Connery*. Manchester: Manchester University Press, s. 29–39.
- Burrows, Jon (2010) "Near broke, but no tramp: Billie Ritchie, Charlie Chaplin and 'that costume'", *Early Popular Visual Culture*, 8:3(2010), s. 247–262.

- Canjels, Rudmer (2011) *Distributing Silent Film Serials: Local Practices, Changing Forms, Cultural Transformation*. New York, London: Routledge.
- Carroll, Noël (1991) "Notes on the Sight Gag" teoksessa Horton, Adrew (toim.), *Come-dy/Cinema/Theory*. Berkeley: University of California Press, s. 25–42.
- Carroll, Noël (2008) *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden et al.: Blackwell Publishing.
- Crafton, Donald (1995) "Pie and Chase: Gag, Spectacle and Narrative in Slapstick Comedy" teoksessa Karnick, Kristine Brunovska & Jenkins, Henry (toim.), *Classical Hollywood Comedy*. Lontoo: Routledge, s. 106–119.
- DeCordova, Richard (2001/1990) *The Emergence of the Star System in America*. Urbana: University of Illinois Press.
- Dyer, Richard (1979) *Stars*. Lontoo: British Film Institute.
- Dyer, Richard (1986) *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. New York: St. Martin's Press, 1986.
- Dyer, Richard (2002a/1992) *Only Entertainment*. Lontoo: Routledge, s. 19–35.
- Dyer, Richard (2002b/1993) *The Matter of Images: Essays on Representation*. Lontoo: Routledge.
- Dyer, Richard (1997) *White*. Lontoo, New York: Routledge.
- Elsaesser, Thomas (2008/2000) *Weimar Cinema and After: Germany's Historical Imaginary*. Lontoo & New York: Routledge.
- Eriksson, Jerker A. (2005) "Chaplin i Finland 1915–1919" teoksessa Gullberg, Tom & Sandberg, Kaj (toim.), *Medströms – motsröms: Individ och struktur i historien*. Pieksämäki: Söderström & Atlantis, s. 247–260.
- Florin, Bo (1999) "From Sjöström to Seastrom", *Film History: An International Journal*, Vol. 11, No. 2, 1999, s. 154–163.
- Florin, Bo (2003) *Regi: Victor Sjöström/Directed by Victor Sjöström*. Stockholm: Svenska Filminstitutet.
- Fuller, Kathryn H. (1996) *At The Picture Show: Small Town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Charlottesville & Lontoo: University Press of Virginia.
- Furhammar, Leif (2010/2008) "Selma Lagerlöf and Literary Adaptations" teoksessa Larsson, Maria & Marklund, Anders (toim.) *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, s. 86–91.
- Gadamer, Hans-Georg (2003/1960) *Truth and Method*. Lontoo & New York: Continuum.
- Gadamer, Hans-Georg (2004) *Hermeneutiikka: Ymmärtäminen tieteissä ja filosofiassa*. Tampere: Vastapaino.
- Garncarz, Joseph (2004) "Art and Industry: German Cinema of the 1920s" teoksessa Grieve-son, Lee (toim.), *The Silent Cinema Reader*. Lontoo & New York: Routledge, s. 389–400.
- Geertz, Clifford (1973) *The Interpretation of Cultures: Selected Essays by Clifford Geertz*. New York: Basic Books.

- Gledhill, Christine (1991) "Introduction" teoksessa Gledhill, Christine (toim.), *Stardom: Industry of Desire*. Lontoo & New York: Routledge, s. xiii–xx.
- Goffman, Erving (1986/1974) *Frame Analysis: An Essay on Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press.
- Gombrich, E. H. (2006/1950) *The Story of Art*. Lontoo & New York.
- Gomery, Douglas (2005) *The Hollywood Studio System: A History*. Lontoo: British Film Institute.
- Grievesson, Lee (2004a) *Policing Cinema: Movies and Censorship in Early-Twentieth-Century America*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Grievesson, Lee (2004b) "Feature Films and Cinema Programs" teoksessa Grievesson, Lee & Krämer, Peter (toim.) *The Silent Cinema Reader*. Lontoo & New York: Routledge, s. 187–195.
- Griffiths, Alison (2002) *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, & Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.
- Grodal, Torben (2009) *Embodied Visions: Evolution, Emotion, Culture and Film*. Oxford: Oxford University Press.
- Gunning, Tom (1990) "Film History and Film Analysis: The Individual Film in the Course of Time", *Wide Angle*, Vol. 12, Number 3, 1990, s. 4–19.
- Gunning, Tom (1994/1991) *D. W. Griffith & The Origins of American Narrative Cinema: The Early Years at Biograph*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Gunning, Tom (2002/1986) "Attraktioiden elokuva – varhainen elokuva, katsoja ja avant-garde", *Lähikuva* 1/2002, s. 7–13.
- Gunning, Tom (2005) "Narrative Structure" teoksessa Usai, Paolo Cherchi (toim.), *The Griffith Project: Volume 9, Films Produced in 1916–18*. Lontoo: British Film Institute, Palgrave Macmillian & Le Giornate del Cinema Muto, s. 46–52.
- Gunning, Tom (2008) "Early Cinema as Global Cinema: The Encyclopedic Ambition" teoksessa Abel, Richard; Bertellini, Giorgio & King, Rob (toim.), *Early Cinema and the "National"*. New Barnet: John Libbey, s. 11–16.
- Hagedorn, Roger (1988) "Technology and Economic Exploitation: The Serial as a Form of Narrative Presentation", *Wide Angle* vol. 10, No. 4, 1988, s. 4–12.
- Hall, Sheldon & Neale, Steave (2010) *Epics, Spectacles, and Blockbusters*. Detroit: Wayne State University Press.
- Hansen, Miriam (1991) *Babel & Babylon: Spectatorship in American Silent Film*. Cambridge, Lontoo: Harvard University Press.
- Hapuli, Ritva; Koivunen, Anu; Lappalainen, Päivi & Rojola, Lea (1992) "Uuta naista etsimässä" teoksessa Onnela, Tapio (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 98–112.
- Hay, James (1987) *Popular Film Culture in Fascist Italy: The Passing of the Rex*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

Heinonen, Vesa & Konttinen, Hannu (2001) *Nyt uutta Suomessa! Suomalaisen mainonnan historia*. Helsinki: Mainostajien liitto.

Herman, Felicia (2000) "The Most Dangerous Anti-Semitic Photoplay in Film don't": American Jews and *The King of Kings* (DeMille, 1927)", *The Velvet Light Trap*, number 46, fall 2000, s. 12–25.

Hietala, Veijo (2006) "Kertovuus: Todellisuutta tarinallistamassa" teoksessa Ridell, Seija; Väliaho, Pasi & Sihvonen, Tanja (toim.), *Mediaa käsittämässä*. Tampere: Vastapaino, s. 91–108.

Higashi, Sumiko (1994) *Cecil B. DeMille And American Culture: The Silent Era*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Higson, Andrew & Maltby, Richard (1999) "Film Europe' and 'Film America': An Introduction" teoksessa Higson, Andrew & Maltby, Richard (toim.), *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press, s. 1–31.

Higson, Andrew (1999) "Polyglot Films for an International Market: E.A. Dupont, the British Film Industry, and the Idea of European Cinema, 1926–1930" teoksessa Higson, Andrew & Maltby, Richard (toim.) *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press, s. 274–301.

Hirn, Sven (1981) *Kuvat kulkevat: Kuvallisten esitysten perinne ja elävien kuvien 12 ensimmäistä vuotta Suomessa*. Helsinki: Suomen elokuvasäätiö.

Hirn, Sven (1986) *Kaiken kansan hovit: Tivolitointaamme 1800-luvulla*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Hirn, Sven (1991) *Kuvat elävät: Elokuvatointia Suomessa 1908–1918*. Helsinki: VAPK-kustannus & Suomen elokuva-arkisto.

Honka-Hallila, Ari; Laine, Kimmo & Pantti, Mervi (1995) *Markan tähden: Yli sata vuotta suomalaista elokuvahistoriaa*. Turku: Turun yliopiston täydennyskoulutuskeskus.

Honka-Hallila, Ari (1995) *Kolme Eskoa: Nummisuutarien ja sen kolmen filmatisoinnin keronta*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Horak, Laura (2010) "Would you like to sin with Elinor Glyn?" Film as a Vehicle of Sensual Education", *Camera Obscura* 74/2010, s. 75–117.

Hupaniittu, Outi (2009) "Nuori Apollo, vanhan mamsellin ystävä: Helsingiläisten suosikkinäyttelijä Valdemar Psilander ja 1910-luvun elokuvakulttuuri" teoksessa Mulari, Heta & Piispa, Lauri (toim.), *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. Turku: Kulttuurihistoria, Turun yliopisto, 2009, s. 49–82

Hupaniittu, Outi (2010) "Näihin näytäntöihin ei myydä lasten pilettejä": Asta Nielsenin *Kuilu*-elokuva Helsingissä" teoksessa Koivunen, Leila & Syrjämaa, Taina (toim.), *Samanaikaisuuksia – Kansainvälisiä näköaloja vuoden 1911 maailmaan*. Turku: Yleinen historia, Turun yliopisto, s. 49–65.

Hupaniittu, Outi (2011) "Leskirouva Larissan avioliitto eli kuinka Gustaf Molinin elämäntyö katsoi" teoksessa Kari Kallioniemi, Harri Kiiskinen, Silja Laine, Maarit Leskelä-Kärki, Petri Paju, Heli Rantala (toim.), *Historian aikakoneessa: Onnittelukirja Hannu Salmelle*. Turku: k&h-kustannus, s. 211–221.

Hynynen, Anssi (2005) ”Zane Grey” teoksessa Nummelin, Juri (toim.), *Pohjoisamerikkalaisia lännenkirjailijoita*. BJT Kirjastopalvelu Oy & Gummerus Kirjapaino Oy, s. 119–123.

Häggman, Kai (1994) *Perheen vuosisata: Perheen ihanne ja sivistyneistön elämäntapa 1800-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Immonen, Kari (1987) *Ryssästä saa puhua... Neuvostoliitto suomalaisessa julkisuudessa ja kirjat julkisuuden muotona 1918–39*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Immonen, Kari; Mäkinen, Katriina & Onnela, Tapio (1992) ”Kaksikymmenluku – oliko sitä” teoksessa Onnela, Tapio (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 7–17.

Jacobs, Lea (2008) *The Decline of Sentiment: American Film in the 1920s*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Jameson, Fredrick (2002/1981) *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Lontoo: Routledge.

Jantunen, Timo (2008) ”Topeliuksen kasvatustajattelu ja sen soveltaminen tänään” teoksessa Pöykkö, Elina ja Norrback, Märtha (toim.), *Taru ja totuus*. Helsinki: Topelius-seura ry, s. 51–78.

Jauss, Hans Robert (2005/1982) *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Juntunen, Max (1997) *Elävän kuvan sanasto: Elokuva-, televisio- ja videoalan keskeiset termit ja käsitteet*. Helsinki: Oy Edita Ab.

Kaarninen, Mervi (1995) *Nykyajan tytöt: Koulutus, luokka ja sukupuoli 1920- ja 1930-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.

Kalha, Harri (2003) ”Teuvo Tulio toisin silmin” teoksessa Marttila, Markku; Seitajärvi, Juha; Tykkyläinen, Lauri & Vase, Kai (toim.) *Intohimon vallassa: Teuvo Tulion kuvamaailma*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Suomen elokuva-arkisto & Helsingin kaupungin taidemuseo, s. 97–122.

Kalha, Harri (2004) ”Hupsuja gigoloita, kieroja katseita” teoksessa Laine, Kimmo; Lukkarila, Matti & Seitajärvi, Juha (toim.), *Valentin Vaala*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto, s. 79–97.

Karnick, Kristine Brunovska & Jenkins, Henry ”Introduction: Funny Stories” teoksessa Karnick, Kristine Brunovska & Jenkins, Henry (toim.), *Classical Hollywood Comedy*. New York & Lontoo: Routledge, s. 63–86.

Katz, Ephraim (2001) *The Macmillan International Film Encyclopedia*. Lontoo: Macmillan.

Keil, Charlie (2008) ”D. W. Griffith as a Transitional Filmmaker” teoksessa Usai, Paolo Cherchi et al. (toim.), *The Griffith Project: Volume 12, Essays on D. W. Griffith*. Lontoo: British Film Institute, Palgrave Macmillan & Le Giornate del Cinema Muto, s. 1–10.

Keto, Jaakko (1974) *Elokuvalippujen kysyntä ja siihen vaikuttaneet tekijät Suomessa 19015–1972*. Helsinki: The Helsinki School of Economics.

Kindberg, Juha (2002) ”Arkiston vanhin rulla”, *Lähikuva* 1/2002, s. 14–43.

Kindberg, Juha (2009) ”Suomen ensimmäinen elokuvaesitys – kolme todistajaa”, *Lähikuva* 1/2009, s. 97–125.

King, Barry (1991) "Articulating Stardom" teoksessa Gledhill, Christine (toim.), *Stardom: Industry of Desire*. Lontoo & New York: Routledge, s. 167–182.

King, Rob (2009) *The Fun Factory: The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Klinger, Barbara (1994) *Melodrama and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk*. Bloomington: Indiana University Press.

Koistinen, Auvo (1988) *Loikkaarit: Suuren lamakauden laitton siirtolaisuus Neuvostoliittoon*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Koivisto, Hanne (1992) "Kaksi Amerikkaa: Suomenkielisten kulttuuripiirien suhde amerikkalaisuuteen 1920-luvulla" teoksessa Onnela, Tapio (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna: Suomalainen kaksikymmenluku ja modernin mahdollisuus*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 38–60.

Koivunen, Anu (1992) "Näkyvä nainen ja 'suloinen pyöritys': Naiset tähtinä ja tähtien kuluttajina 1920-luvun suomalaisessa elokuvajournalismissa" teoksessa Onnela, Tapio (toim.), *Vampyyrinainen ja Kenkuinniemen sauna*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 1992, s. 169–194.

Koivunen, Anu (1995) *Isänmaan moninaiset äidinkasvot: Sotavuosien suomalainen naisten elokuva sukupuoliteknologiana*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.

Koivunen, Anu (2003) *Performative Histories, Foundational Fictions: Gender and Sexuality in Niskavuori Films*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

Kortelainen, Anna (2005) *Päivä naisten paratiisissa*. Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.

Koskela, Lasse (1999) "Kansa taisteli – valkoiset kertovat" teoksessa Rojola, Lea (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 2: Järkiuskosta vaistojen kapinaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 225–226.

Koszarski, Richard (1994/1990) *An Evening's Entertainment: The Age of Silent Feature Picture, 1915–1928*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Kramer, Peter (1995) "The Making of the Comic Star: Buster Keaton and *The Saphead*" teoksessa Karnick, Kristine Brunovska & Jenkins, Henry (toim.), *Classical Hollywood Comedy*. New York & Lontoo: Routledge, s. 190–210.

Kreimeier, Klaus (1999/1996) *The Ufa Story: A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Krutnik, Frank (1995) "A Spanner in the Works? Genre, Narrative and the Hollywood Comedian" teoksessa Karnick, Kristine Brunovska & Jenkins, Henry (toim.), *Classical Hollywood Comedy*. New York & Lontoo: Routledge, s. 17–38.

Lahti, Martti (1989/1990) "Varastetut tekstit: Intertekstuaalisuus ja analyysi", *Lähikuva* 4/1989–1/1990, s. 32–40.

Lahti, Martti (1994) "Tähti/Ruumis/Kuva: Esimerkkinä Cliffhanger" teoksessa Kinisjärvi, Raimo; Malmberg, Tarmo & Sihvonen, Jukka (toim.), *Elokuva ja analyysi*. Helsinki: Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto, s. 185–209.

- Laine, Kimmo (1994) *Murheenkryyneistä miehiä: Suomalainen sotilasfarssi 1930-luvulta 1950-luvulle*. Turku: Suomen elokuvatutkimuksen seura.
- Laine, Kimmo (1999) *Pääosassa Suomen kansa: Suomi-Filmi ja Suomen Filmitoiminta kansallisen elokuvan rakentajina*. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto.
- Laine, Kimmo (2002a) ”Kaksikymmentäluvun primitivismiä: Kiljusen pojat koulussa”, *Lähi-kuva* 1/2002, s. 44–62.
- Laine, Kimmo (2002b/1996) ”Carl von Haartman ja Suomi-Filmin eurooppalais-amerikkalainen aihemaailma” teoksessa Uusitalo, Kari et al. (toim.), *Suomen kansallisfilmo-grafia 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillanelokuvat*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto, s. 448–454.
- Laine, Kimmo (2005) ”Kun isällä on hammassärky/When Father has Toothache” teoksessa Soila, Tytti (toim.), *The Cinema of Scandinavia*. Lontoo, New York: Wallflower Press, s. 45–54.
- Laine, Kimmo & Laine, Silja (2008) ”Näkemyksiä 1920-luvun elokuvan maaseudusta, kaupungista ja niiden välisistä suhteista”, *Lähikuva* 1/2008, s. 8–25.
- Laine, Kimmo (2009a) ”Celebrity Culture and the Preconditions for Finnish Stardom in the 1920s and 30s” teoksessa Soila, Tytti (toim.), *Stellar Encounters: Stardom in Popular European Cinema*. Herts: John Libbey Publishing Ltd, s. 245–253.
- Laine, Kimmo (2009b) ”Kritiikki elokuvahistoriallisena lähteenä”, *Lähikuva* 4/2009, s. 79–84.
- Laine, Silja (2011) ”*Pilvenpiirtäjäkysymys*” – *Urbaani mielikuvi ja 1920-luvun Helsingin ääri- ja elämä*. Turku: k&h, kulttuurihistoria, Turun yliopisto.
- Lehtisalo, Anneli (2011) *Kuinka elävinä edessämme: Suomalaiset elämäntapaelokuvat populaarina historiakulttuurina 1937–1955*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kansallinen audiovisuaalinen arkisto.
- Lehtonen, Eeva-Liisa (1994) *Säätyläishuveista kansanhuveiksi, kansanhuveista kansalais-huveiksi: Maaseudun yleishyödyllinen huvitoiminta 1800-luvun alusta 1870-luvun lop-puun*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Lehtonen, Mikko (2004/1996) *Merkitysten maailma: Kulttuurisen tekstintutkimuksen läh-tökohtia*. Tampere: Vastapaino.
- Leider, Emily W. (2003) *The Dark Lover: The Life and Death of Rudolph Valentino*. Lontoo: Faber and Faber Limited.
- Lennig, Arthur (2000) *Stroheim*. Kentucky: University of Kentucky Press.
- Lennig, Arthur (2008) ”The Judean and French Sections of *Intolerance*” teoksessa Usai, Paolo Cherchi & Rowell, Cynthia (toim.) *The Griffith Project 12: Essays on D.W. Griffith*. Lon-too: Le Giornate del Cinema Muto, Palgrave Macmillan & British Film Institute, s. 100–110.
- Lloyd, Annette D’Agostino (2009) *Harold Lloyd: Magic in a Pair of Horn-Rimmed Glasses*. Albany: BearManor Media.
- Lloyd, Annette D’Agostino (1998) ”Harold Lloyd: The Glasses”, *Silents are Golden*. <http://www.silentsaregolden.com/hlloydglassesarticle.html>

- Lähteenmäki, Maria (1997) *Mahdollisuuksien aika: Työläisnaiset ja yhteiskunnan muutos 1910–1930-luvun Suomessa*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Mahar, Karen Ward (2006) *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Maland, Charles J. (1989) *Chaplin and American Culture: The Evolution of a Star Image*. Princeton: Princeton University Press.
- Malmio, Kristina (1999) ”Älykästä sukkeluutta ja reipasta realismia – 1920-luvun ajanvietekirjallisuus” teoksessa Lea Rojola (toim.), *Suomen kirjallisuushistoria 2: Järkiuskosta vais-tojen kapinaan*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, s. 289–298.
- Maltby, Richard (1990) ”The King of Kings and the Czar of All the Rushes: the propriety of the Christ story”, *Screen* volume 31, number 2, summer 1990, s. 188–213.
- Maltby, Richard (2003/1995) *Hollywood Cinema*. Malden, Oxford & Victoria: Blackwell Publishing, 2008.
- Maltby, Richard (2004) ”Introduction: The Americanisation of the World” teoksessa Maltby, Richard & Stokes, Melvyn (toim.), *Hollywood Abroad: Audiences and Cultural Exchange*. Lontoo: British Film Institute, s. 1–20.
- Maltby, Richard & Vasey, Ruth (1999) ”Temporary American Citizens’: Cultural Anxieties and Industrial Strategies in the Americanisation of European Cinema” teoksessa Higson, Andrew & Maltby, Richard (toim.), *”Film Europe” and ”Film America”: Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press, s. 32–55.
- Margolis, Joseph (1995) *Interpretation Radical but not Unruly: The New Puzzle of the Arts And History*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Margolis, Joseph (2007) *Pragmatism without Foundations: Reconciling Realism and Relativism*. Lontoo & New York: Continuum.
- Marklund, Anders (2010) ”The Golden Age and Late Silent Cinema: Introduction” teoksessa Larsson, Maria & Marklund, Anders (toim.), *Swedish Film: An Introduction and Reader*. Lund: Nordic Academic Press, s. 72–75.
- Mauriala, Vesa (2005) *Uutta aikaa etsimässä: Individualismi, moderni ja kulttuurikritiikki tulenkantajien elämässä 1920- ja 1930-luvulla*. Helsinki: Gaudeamus.
- McKenna, Denise (2011) ”The Photoplay or the Pickaxe: Extras, Genrer, and Labour in Early Hollywood”, *Film History: An International Journal*, Volume 23, Number 1 (2011), s. 5–19.
- Merritt, Russell (2005) ”Production and Distribution” teoksessa Usai, Paolo Cherchi (toim.), *The Griffith Project: Volume 9, Films Produced in 1916–18*. Lontoo: British Film Institute, Palgrave Macmillian & Le Giornate del Cinema Muto, s. 39–46.
- Musser, Charles (1990) ”Work, Ideology and Chaplin’s Tramp” teoksessa Sklar, Robert & Musser, Charles (toim.), *Resisting Images: Essays on Cinema and History*. Philadelphia: Temple University Press, s. 39–52.
- Musser, Charles (1994/1990) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.
- Mustonen, Eeva (2010) ”Suomalaisen lasten- ja nuortenteatterin varhaisvaiheita” teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.), *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: LIKE Kustannus Oy, s. 227–236.

- Mäkelä, Janne (2004) *John Lennon Imagined: Cultural History of a Rock Star*. New York: Peter Lang Publishing.
- Neale, Steve (2000) *Genre and Hollywood*. Lontoo: Routledge.
- Nelson, AL. P. & Jones, Mel R. (2000) *A Silent Siren Song: The Aitken Brothers' Hollywood Odyssey, 1905–1926*. New York: Cooper Square Press.
- Nenonen, Markku (1999) *Elokvatarkastuksen synty Suomessa (1907–1922)*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.
- Nevala, Heikki (2011) *Silmänkääntäjiä, konstiniekkvoja ja loihtutaiteilijoita*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Nieminen, Outi (2006) ”Kuuluisuuksien sisarolennot: Filmiaitan vuoden 1924 Filminäyttelijätärkilpailu, lukijattaret ja suomalainen elokuvanäyttelijäys”, *Lähikuva* 1/2006, s. 6–22.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1997) ”The Heyday of the Silents” teoksessa Nowell-Smith, Geoffrey (toim.), *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford: Oxford University Press, s. 192–204.
- Nummelin, Juri (2005a) ”James Hough” teoksessa Nummelin, Juri (toim.), *Pohjoisamerikkalaisia lännenkirjailijoita*. BJT Kirjastopalvelu Oy & Gummerus Kirjapaino Oy, s. 145–147.
- Nummelin, Juri (2005b) ”Lännenkirjallisuuden historia” teoksessa Nummelin, Juri (toim.), *Pohjoisamerikkalaisia lännenkirjailijoita*. BJT Kirjastopalvelu Oy & Gummerus Kirjapaino Oy, s. 9–22.
- Nummelin, Juri (2005c) ”Max Brand” teoksessa Nummelin, Juri (toim.), *Pohjoisamerikkalaisia lännenkirjailijoita*. BJT Kirjastopalvelu Oy & Gummerus Kirjapaino Oy, s. 47–52.
- O'Connor, Jane (2008) *The Cultural Significance of the Child Star*. Lontoo, New York: Routledge.
- Oregon, Marsha (2003) ”Making It in Hollywood: Clara Bow, Fandom and Consumer Culture”, *Cinema Journal* 42, No. 4, s. 76–97.
- Okuda, Ted & Maska, David (2005) *Charlie Chaplin: At Keystone & Essanay: Dawn of the Tramp*. New York, Lincoln, Shanghai: iUniverse, Inc.
- Pantti, Mervi (2000) ”Kansallinen elokuva pelastettava”: Elokvapoliittinen keskustelu kotimaisen elokuvan tukemisesta itsenäisyyden ajalla. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Suomen elokuva-arkisto.
- Pearson, Roberta E. (1992) *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in the Griffith Biography Films*. Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992.
- Perez, Gilberto (2000/1998) *The Material Ghost: Films and Their Medium*. Baltimore, Lontoo: The John Hopkins University Press.
- Pierce, David (1998) ”’Carl Laemmle’s outstanding achievement’: Harry Pollard and the Struggle to film Uncle Tom’s Cabin”, *Film History* volume 10, number 4, 1998, s. 459–476.
- Pietilä, Elina (2003) *Sivistävä huvi: Suomalainen seuranäytelmä vuoteen 1910*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

- Piispa, Lauri (2008) ”Elokuva tsaarinajan Venäjällä”, *Idäntutkimus* 1/2008, s. 28–42.
- Piispa, Lauri (2009) ”Vera Holodnaja: Valkokankaan kuningatar, rakkauden orja” teoksessa Mulari, Heta & Piispa, Lauri (toim.), *Elokuva historiassa, historia elokuvassa*. Turku: Turun yliopisto, Kulttuurihistoria, s. 19–48.
- Popple, Simon & Kember, Joe (2004) *Early Cinema: From Factory Gate to Dream Factory*. Lontoo: Wallflower.
- Postlewait, Thomas (2005/1988) ”Teatterihistorian periodisaation kriteerit” teoksessa *Pirkko Koski* (toim.), *Teatterin ja historian tutkiminen*. Helsinki: LIKE, s. 53–89.
- Prager, Brad (2000) ”Taming Impulses: Murnau’s Sunrise and the Exorcism of Expressionism”, *Literature/Film Quarterly*, volume 28, number 4, 2000, s. 284–292.
- Pulma, Panu & Turpeinen, Oiva (1987) *Suomen lastensuojelun historia*. Helsinki: Lastensuojelun keskusliitto.
- Rahikainen, Marjatta (2003) ”Nuorena työhön: Lasten ja nuorten työnteke 1900–1970” teoksessa Aapola, Sinikka & Kaarninen, Mervi (toim.), *Nuoruuden vuosisata*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Nuorisotutkimusseura, s. 161–185.
- Riblet, Douglas (1995) ”The Keystone Film Company and the Historiography of Early Slapstick” teoksessa Karnick, Kristine Brunovska & Jenkins, Henry (toim.), *Classical Hollywood Comedy*. Lontoo: Routledge, s. 168–189.
- Robinson, David (1988) *Chaplin: Elämä ja elokuvat*. Helsinki: Gummerus.
- Robinson, David (1997) *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Lontoo: British Film Institute.
- Rosenbaum, Jonathan (2010) *Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition*. Chicago & Lontoo: The University of Chicago Press.
- Ruohonen, Ilkka & Laitila, Teuvo (1997) ”Tulkintojen ja symbolien ytimessä: geertziläinen näkökulma kulttuureihin” teoksessa Tapio Nisula (toim.), *Näköaloja kulttuureihin: Antropologian historiaa ja nykysuuntia*. Helsinki: Gaudeamus.
- Salmi, Hannu (1993) *Elokuva ja historia*. Helsinki: Painatuskeskus Oy & Suomen elokuva-arkisto.
- Salmi, Hannu (1998) ””Näyttämölle asettanut – ei kukaan”: Tekijyyden ongelma suomalaisessa näytelmäelokuvassa 1907–16”, *Lähikuva* 2/1998, s. 5–21.
- Salmi, Hannu (2002) *Kadonnut perintö: Näytelmäelokuvan synty Suomessa 1907–1916*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.
- Saunders, Thomas J. (1994) *Hollywood in Berlin: American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press.
- Sedergren, Jari (1999) *Filmi poikki...: Poliittinen elokuvasensuuri Suomessa 1939–1947*. Helsinki: Suomen historiallinen seura.
- Sedergren, Jari (2006) *Taistelu elokuvasensuurista: Valtiollisen elokuvatarkastuksen historia 1946–2006*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Valtion elokuvatarkastamo & Suomen elokuva-arkisto.

Sedergren, Jari & Kippola, Ilkka (2009) *Dokumentin ytimessä: Suomalaisen dokumentti- ja lyhytelokuvan historia 1904–1944*. Helsinki: Suomalaisen Kirjallisuuden Seura & Kansallinen audiovisuaalinen arkisto.

Seppälä, Jaakko (2007a) ”Suomalaisen mentaliteetin kasvualusta – kotimaisen mykkäelokuvan luontorepresentaatiot”, *WiderScreen* 1/2007. <http://www.widerscreen.fi/2007-1/>

Seppälä, Jaakko (2007b) ”Katse kohti tähtiä – Kotimainen elokuvatahteys ja sen ulkomaiset esikuvat 1920-luvulla” teoksessa Bacon, Henry; Lehtisalo, Anneli & Nyyssönen, Pasi (toim.), *Suomalaisuus valkokankaalla – Kotimainen elokuva toisin katsoen*. Helsinki: LIKE, s. 19–52.

Seppälä, Jaakko (2007c) ”Love, Hate and Suicidal Tendencies: The Construction of Rudolph Valentino's Stardom in Finland 1923–1927” teoksessa Kallioniemi, Kari; Kärki, Kimi; Mäkelä, Janne & Salmi, Hannu (toim.) *History of Stardom Reconsidered*. Turku: International Institute for Popular Culture. <http://iipc.utu.fi/reconsidered/>

Seppälä, Jaakko (2010a) ”Korkeimman voiton kansainvälinen rikoskuvasto”, *Lähikuva* 3/2010, s. 6–31.

Seppälä, Jaakko (2010b) ”Lovability and Problematic Gunshots: Mary Pickford, Her Films and Finnish Film Culture” teoksessa Bull, Sofia & Widding, Astrid Söderbergh (toim.), *Not so Silent: Women in Cinema Before Sound*. Stockholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, s. 168–178.

Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (2010) ”Teatterikenttä muotoutuu 1918–1964” teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.), *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: LIKE, s. 153–154.

Seppälä, Mikko-Olavi (2010) ”Viihdettä ja uusia medioita” teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.), *Suomen teatteri ja draama* (Helsinki: LIKE, 2010), s. 268–278.

Sihvonen, Jukka (1987) *Kuviteltuja lapsia: Suomalaisen lastenelokuvan lapsikuvasta*. Helsinki: Valtion Painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto.

Siltala, Juha (2005/1985) *Lapuan liike ja kyyditykset 1930*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Siltala, Juha (1999) *Valkoisen äidin pojat: Siveellisyys ja sen varjot kansallisessa projektissa*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Siltala, Juha (2009) *Sisällissodan psykohistoria*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Singer, Ben (1997) ”Serials” teoksessa Nowell-Smith, Geoffrey (toim.), *The Oxford History of World Cinema*. Oxford: Oxford University Press, s. 105–111.

Singer, Ben (2001) *Melodrama and Modernity: Early Sensational Cinema and Its Context*. New York: Columbia University Press.

Singer, Ben (2004) ”Feature Films, Variety Programs, and the Crisis of the Small Exhibitor” teoksessa Keil, Charlie & Stamp, Shelley (toim.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press.

Singer, Ben & Keil, Charlie (2009) ”Introduction: Movies and the 1910s” teoksessa Keil, Charlie & Singer, Ben (toim.), *American Cinema of the 1910s*. New Brunswick, New Jersey, Lontoo: Rutgers University Press, s. 1–25.

Smith, Andrew Brodie (2003) *Shooting Cowboys and Indians: Silent Western Films, American Culture, and the Birth of Hollywood*. Colorado: University Press of Colorado.

Smith, Imogen Sara (2008) *Buster Keaton: The Persistence of Comedy*. Chicago, Illinois: Gambit Publishing.

Soila, Tytti (1998a) "Finland" teoksessa Soila, Tytti; Widding, Astrid Söderbergh & Iversen, Gunnar (toim.), *Nordic National Cinemas*. Lontoo, New York: Routledge, s. 31–95.

Soila, Tytti (1998b) "Sweden" teoksessa Soila, Tytti; Widding, Astrid Söderbergh & Iversen, Gunnar (toim.), *Nordic National Cinemas*. Lontoo & New York: Routledge, s. 142–232.

Stacey, Jackie (1998) *Star Gazing: Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. Lontoo, New York: Routledge.

Staiger, Janet (1991) "Seeing Stars" teoksessa Gledhill, Christine (toim.) *Stardom: Industry of Desire*. Lontoo & New York: Routledge, s. 3–16.

Staiger, Janet (1992) *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton: Princeton University Press.

Staiger, Janet (2000) *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York & Lontoo: New York University Press.

Stamp, Shelley (2000) *Movie-Struck-Girls: Women and Motion Picture Culture After the Nickelodeon*. Princeton: Princeton University Press.

Stamp, Shelley (2004) "'It's a Long Way to Filmland': Starlets, Screen Hopefuls, and Extras in Early Hollywood" teoksessa, Charlie, Keil & Shelley, Stamp (toim.), *American Cinema's Transitional Era: Audiences, Institutions, Practices*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press, s. 332–351.

Stangos, Nikos (1994) (toim.) *The Thames & Hudson Dictionary of Arts and Artists*. Lontoo: Thames & Hudson.

Stenn, David (1988) *Clara Bow: Runnin' Wild*. New York et al.: Doubleday.

Studlar, Gaylyn (1996) *This Mad Masquerade: Stardom and Masculinity in the Jazz Age*. New York: Columbia University Press.

Studlar, Gaylyn (2002) "'Oh, 'Doll Divine': Mary Pickford, Masquerade, and the Pedophilic Gaze" teoksessa Bean, Jennifer M. & Negra, Diane (toim.), *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke University Press, s. 349–373.

Suoranta, Anu (2009) *Halvennettu työ*. Tampere: Vastapaino.

Tanskanen, Katri (2010) "Huvinäytelmät" teoksessa Seppälä, Mikko-Olavi & Tanskanen, Katri (toim.), *Suomen teatteri ja draama*. Helsinki: LIKE, 2010, s. 91–95.

Tarkka, Pekka (1980) *Otavan historia: Toinen osa 1918–1940*. Keuruu: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Taylor, Charles (1975/1971) "Tulkinta ja ihmistieteet" teoksessa Tuomela, Raimo & Pato-luoto, Ilkka (toim.), *Yhteiskuntatieteiden filosofiset perusteet: Osa 1*. Helsinki: Gaudeamus, s. 214–275.

Thompson, Kristin (1985) *Exporting Entertainment: America in the World Film Market 1907–1934*. Lontoo: British Film Institute.

Thompson, Kristin (1999a) "The Rise and Fall of Film Europe" teoksessa Higson, Andrew & Maltby, Richard (toim.), *"Film Europe" and "Film America": Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press, s. 56–81.

Thompson, Kristin (1999b) "Introduction", *Film History*, Volume 11, 1999, s. 131–132.

Thompson, Kristin (2004/1995) "Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes" teoksessa Grieveson, Lee & Kärmer, Peter (toim.), *The Silent Cinema Reader*. Lontoo & New York: Routledge, s. 349–367.

Thompson, Kristin (2005) *Herr Lubitsch Goes to Hollywood: German and American Film after World War I*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Thompson, Kristin & Bordwell, David (2010/1994) *Film History: An Introduction*. Boston et al.: McGraw-Hill.

Toulmin, Vanessa & Loiperdinger, Martin (2005) "Is it you? Recognition, Representation and Response in Relation to the Local Film", *Film History* volume 17, Number 1, 2005, s. 7–18.

Tsivian, Yuri (1992) "Censure Bans on Religious Subjects in Russian Films" teoksessa Cosandey, Roland; Gaudreault, André & Gunning, Tom (toim.), *Une invention du diable? Cinéma des Premiers Temps et Religion/An Invention of the Devil?: Religion and Early Cinema*. Québec/Lausanne: Presses de l'Université de Laval/Payot, s. 71–80.

Urrichio, William & Pearson, Roberta E. (1994) *Reframing Culture: The Case of Vitagraph Quality Films*. Princeton: Princeton University Press.

Usai, Paolo Cherchi (2005) (toim.), *The Griffith Project: Volume 9, Films Produced in 1916–18*. Lontoo: British Film Institute, Palgrave Macmillian & Le Giornate del Cinema Muto.

Uusitalo, Kari (1972a) *Eläviksi syntyneet kuvat: Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava.

Uusitalo, Kari (1972b) *Filmografia Fennica 1904–1930* teoksessa Uusitalo, Kari *Eläviksi syntyneet kuvat: Suomalaisen elokuvan mykät vuodet 1896–1930*. Helsinki: Otava, s. 167–226.

Uusitalo, Kari (1988) *Meidän poikamme: Erkki Karu ja hänen aikakautensa*. Helsinki: Valtion painatuskeskus & Suomen elokuva-arkisto.

Uusitalo, Kari (1990) *Naapuri elävissä kuvissa: Suomeen tuodut vuosina 1910–1940 valmistetut ruotsinmaalaiset elokuvat*. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Uusitalo, Kari at al. (2002/1996) (toim.), *Suomen kansallisfilmografia 1: Vuosien 1907–1935 suomalaiset kokoillan elokuvat*. Helsinki: Edita & Suomen elokuva-arkisto.

Vance, Jeffrey (2008) *Douglas Fairbanks*. Berkeley, Los Angeles, Lontoo: University of California Press & Academy of Motion Picture Arts and Sciences.

Vasey, Ruth (1997a) *The World According to Hollywood 1918–1939*. Wisconsin: Wisconsin University Press.

Vasey, Ruth (1997b) "The World-Wide Spread of Cinema" teoksessa Nowell-Smith, Geoffrey (toim.) *The Oxford History of World Cinema: The Definitive History of Cinema Worldwide*. Oxford: Oxford University Press, s. 53–62.

Vieira, Mark A. (2005) *Greta Garbo: A Cinematic Legacy*. New York: Harry N. Abrams, Incorporated.

Vincendeau, Ginette (2000) *Stars and Stardom in French Cinema*. Lontoo & New York: Continuum.

Keijo Virtanen & Esko Heikkinen (1985), *Amerikkalaisen kulttuurin leviäminen Suomeen: Tutkimusraportti Suomen akatemian tukemasta projektista*. Turku: Turun yliopiston historian laitos.

Virtanen, Keijo (1988) *Atlantin yhteys: Tutkimus amerikkalaisesta kulttuurista, sen suhteesta ja välittymisestä Eurooppaan vuosina 1776–1917*. Helsinki: Suomen Historiallinen Seura.

Weissmann, M. D., Stephen (2008) *Chaplin: A Life*. New York: Acade Publishing.

Williams, Linda (2004/2002) "Race, Melodrama, and The Birth of a Nation (1915)" teoksessa Grieveson, Lee & Krämer, Peter (toim.) *The Silent Cinema Reader*. Lontoo & New York: Routledge, s. 242–253.

Wood, Robin (2006/1076) *Personal Views*. Detroit: Wayne State University Press.

Zeit, Joshua (2006) *Flapper*. New York: Crown Publishers.

INTERNET-TIETOKANNAT

AFI Catalog of Feature Films -tietokanta. <http://www.afi.com/members/catalog/>

Allrovi-tietokanta. <http://www.allrovi.com/>

Elonet-tietokanta. <http://www.elonet.fi/>

Fennica: Suomen kansallisbibliografia. <https://fennica.linneanet.fi/>

The Internet Movie Database (IMDb) -tietokanta. <http://www.imdb.com/>

HAASTATTELUT

Jerker A. Eriksson, Helsinki 18.10.2007.

David Robinson, Zanesville (Ohio, Yhdysvallat) 29.10.2010.

MUUT

Olsson, Jan (2010) "The Reinvention of the Cosmopolitan Heroine: Dimitri Buchowetski's Contribution to Swedish Silent Cinema" -esitelmä Women and the Silent Screen VI -konferenssissa Bolognassa 25.6.2010.

Lloyd, Annette D'Agostino (1998), "Harold Lloyd: The Glasses".

<http://www.silentsaregolden.com/hlloydglassesarticle.html>

Finnish Hollywood: Finns in Hollywood and Hollywood in Finland -sivusto.

<http://www25.brinkster.com/finnhollywood/>

